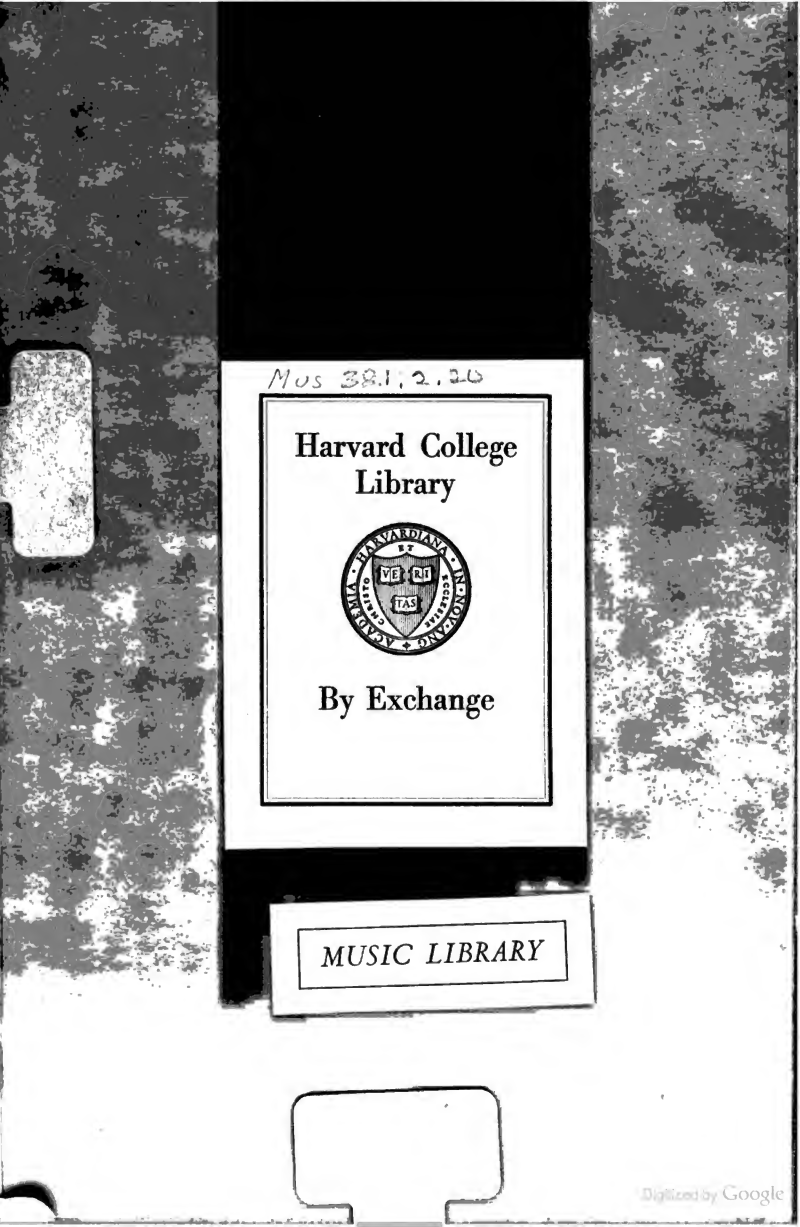
Zur deutschen Literatur für Viola da Gamba im 16. und 17. ...

Alfred Einstein


Harvard College
Library
By Exchange
MUSIC LIBRARY

Zur
deutschen Literatur für Viola da Gamba
im 16. und 17. Jahrhundert

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde verfaßt

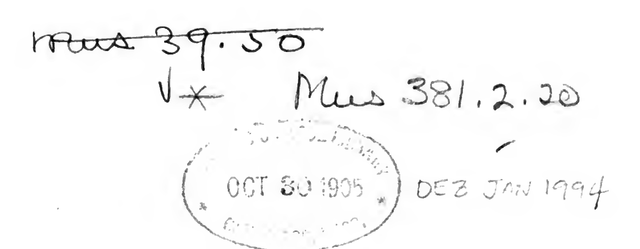
und der 1. Sektion der hohen philosophischen Fakultät
der k. b. Ludwig-Maximilians-Universität

vorgelegt am 11. Dezember 1903

von

Alfred Einstein
aus München

Leipzig
Druck von Breitkopf & Härtel
1905



Die vorliegenden Bogen enthalten den Anfang einer Arbeit, die vollständig als Beiheft der Publikationen der Internationalen Musik-Gesellschaft II. Folge Heft 1 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erschienen ist.

Vorrede.

Von der Viola da Gamba hat im Zusammenhang gehandelt W. J. v. Wasielewski, der als Einleitung zu seiner Schrift »Das Violoncell und seine Geschichte« eine Geschichte der Viola da Gamba zu geben versucht hat. Daneben liegen über das Instrument und seine Spieler in Musik-Zeitschriften einige Aufsätze vor, für den gänzlich Ununterrichteten mit mehr oder weniger Nutzen zu lesen.

Der Standpunkt dieser Arbeit ist im Titel angedeutet. Die Lückenhaftigkeit des ohnehin geringen Materials erlaubte nicht, an eine Geschichte des Gambenspiels zu denken. Überall ist von den erhaltenen Werken ausgegangen; Erörterungen, die in einer fortlaufenden Darstellung eine andere Stelle hätten finden müssen, sind einbezogen in die Besprechung der Werke, wo es sich zuerst notwendig macht, sie anzustellen. Die Begründung der zeitlichen Abgrenzung der Untersuchung ergibt sich aus der Arbeit selbst.

Für die reiche Unterstützung, die diese Arbeit gefunden hat, sage ich meinen ergebenen Dank; vor allen bin ich verpflichtet der Verwaltung und den Beamten der Kgl. Universitäts-Bibliothek zu München, die der Hydra meiner Wünsche unermüdlich die Köpfe abhieben; sodann der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek ebenda; der Kgl. Bibliothek Berlin (Herrn Oberbibliothekar Dr. A. Kopfermann); der Kgl. Hausbibliothek Berlin (Herrn Dr. Krieger); der Bibliothek des Conservatoire Royale zu Brüssel (Herrn A. Wotquenne); endlich all den Herren, die auf verschiedene Anfragen mir freundliche Antwort zukommen ließen. Mein besonderer Dank aber gebührt der ermutigenden Teilnahme, die mein verehrter Lehrer, Herr Prof. Adolf Sandberger, dem diese Untersuchung die Anregung verdankt; Herr Oberförster G. Bünte in Berlin, und Herr Kammermusiker Johannes Klingenberg in Braunschweig an meiner Arbeit genommen haben.

Einleitung.

Unter Viola da Gamba verstehen wir ein Bogeninstrument mit Lautengriffbrett, d. h. mit einem Griffbrett, worauf Bünde im Abstand von Halbton zu Halbton angeordnet sind.

Die Laute war im Laufe des 15. Jahrhunderts zum beherrschenden Instrument geworden: eine Erscheinung, die im tiefsten Grunde auf die auch in der Musik beginnende Bewegung der Renaissance und ihren leidenschaftlichen Drang nach Entfaltung des individuellen Lebens zurückzuführen ist. Diese Bewegung riß auch die Streichinstrumente, die gerade am Ausgang des Mittelalters im allgemeinen ein verachtetes und dunkles Dasein in den Händen der fahrenden Leute geführt hatten, an die Oberfläche des vornehmeren Musiktreibens: die Viole (Groß-Geige), wie sie am Anfang des 16. Jahrhunderts bei Virdung, Judenkunig, Agricola, Gerle erscheint, ist nicht unmittelbar aus den Instrumenten der Fiedler und Spielleute, der Jongleurs und Menestrels hervorgegangen, sondern hat den Umweg über die Laute gemacht; das naturalistisch gespielte Volksinstrument ist damit, wie die Laute selbst, appartementsmäßig geworden, um einen Ausdruck Kiesewetter's für einen ähnlichen Vorgang zu gebrauchen. Nur in diesem modifizierten Sinne scheint uns die Behauptung [1], daß die Viole, der Pardessus de Viole, die Viola da Gamba, das Violoncello und der Kontrabaß von der mittelalterlichen »rote à manche libre« abstamme, richtig zu sein: auf die Beschaffenheit des Griffbretts kam es eben an.

So viele Gründe dagegen sprechen, daß man vor dem Ausgang des 15. Jahrhunderts Streichinstrumente mit in Halbtonschritten angeordneten Bünden gebrauchte [2], so viele sprechen dafür, daß die Übertragung des Lautengriffbretts auf die Viole, welche jene charakteristische Rangver-

1) Kastner, Les Danses des Morts. Paris 1852, S. 242.

2) Die Geschichte der mittelalterlichen Musikinstrumente ist, trotz mancher Anläufe, noch immer so weit nicht vorgeschritten, daß man es wagen könnte, aus dem Gegebenen sichere Schlüsse zu ziehen. Über die Streichinstrumente des frühen Mittelalters steht uns eine gediegene Studie von E. Buhle (»Die musikalischen Instrumente in den Miniaturen des frühen Mittelalters« S. 9) in Aussicht.

änderung[1]) zur Folge hatte, wenigstens in Süddeutschland und Oberitalien[2]), nicht lange vor 1500 stattfand. Gerade am Ausgang des 15. Jahrhunderts hat sich die Laute endgültig der Polymelodik bemächtigt; der Einfluß ihrer Musik wird übermächtig[3]). So zeigt denn auch die Abbildung der Groß-Geige bei Virdung (1511), wie sklavisch sich der Geigenmacher noch an das Vorbild der Laute gehalten hat. Die Decke des Instruments ist flach und liegt mit dem Griffbrett in einer Ebene, sogar die Klangsaiten der fünfchörigen Laute — man zählt neun Saiten — scheinen beibehalten. Große Seiteneinschnitte sind gemacht, damit der Spieler die Geige fest mit den Knieen fassen könne; die auffallenden und unschönen Einschnitte am Halsansatz aber sind nur damit zu erklären, daß man Raum gewinnen wollte für den siebenten Lautenbund, der auf andere Weise um den Hals nicht zu legen war: eine Verlängerung des Halses selbst ließ die geringe Haltbarkeit der Saiten nicht zu. Diese seltsamen Einschnitte sind an all den Instrumenten zu sehen, denen ein besonders aufgesetztes Griffbrett fehlt: eines noch bei Mersenne, De instr. harm. Lib. I, S. 45, zu dessen Zeit man eingelegte Metallbünde doch längst kannte.

Die Berechtigung aber, von einer Übertragung zu reden, gibt die Tatsache, daß diese Übertragung eben eine willkürliche war, keine aus der Notwendigkeit erwachsene. Die Lautenstimmung, hervorgegangen aus dem »Bedürfnis nach akkordlichem Musizieren«[4]), hatte vorläufig auf einem Streichinstrument nicht den kleinsten Nutzen; eine Stimmung durchgehends in Quarten, wie sie später in der Tat häufig begegnet, ist für alle Glieder der Groß-Geigenfamilie denkbar. Auch die Saitenzahl, fünf oder sechs bei Gerle, war wie die Zahl der Bünde ein unnötiger

---

1) Man vgl. noch die Bemerkung G. B. Rossi's, Organo de Cantori, Vened. 1618, S. 1: »stromenti ... che .. si concede par la perfetione de l'huomo nobilmente nato, quelli, che da se stesso senza bisogno d'altri può passar l'otio virtuosamente, come son Leuti, Gravicembali, Viole e simili«. Zitat nach Ambros III. 36. Anm. 3.

2) Vielleicht hat man in Spanien, wo man schon vor der Mitte des 14. Jahrhunderts die vihuela de peñola von der vihuela de arco unterschied (vgl. C. Engel, Researches into the early history of the Violin Family, 1883, S. 121 f.; Ambros II. 258), die Spiel- und Stilgesetze der Laute lange vor 1500 auf Streichinstrumente angewandt. Dann läge der Behauptung Vincenzo Galilei's (Dialogo della Musica 1581, S. 147, zitiert nach Rühlmann, Geschichte der Bogeninstrumente S. 151), die Viole sei hergekommen von Neapel, wo durch die aragonesische Herrschaft »sich am frühesten vollzog, was erst hundert Jahre später im übrigen Italien überhandnahm: die teilweise Hispanisierung des Lebens«, eine Wahrheit zugrunde.

3) O. Körte, Laute und Lautenmusik bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts S. 78. — R. Schwartz, Die Frottole im 15. Jahrhundert, Vierteljahrsschrift f. M. W. II. S. 463 ff.

4) O. Fleischer, Vierteljahrsschrift f. M. W. II. S. 504.

Aufwand, trotz seiner Versicherung: »derselben macht man gewönlich siben auff ein Geygen / bedarff doch gleichwol auff dem Baß nur fünff / aber auff den andern stymmen Discant / Alt vnd Tenor muß mans all siben haben«: niemals wurde beim Zusammen-Musizieren der ganze Tonumfang des Instruments ausgenutzt. Dazu kommt, daß man die Homöousie der Laute und Viole auch damals sehr wohl begriff, ja sie hie und da sogar betonte. Virdung stellt die Abbildungen von Laute, Quintern und Groß-Geige auf einem Blatte zusammen, während die Klein-Geige in die wenig ehrenvolle Gesellschaft des Trumscheits verwiesen wird, eben weil ihr wie diesem die Bünde fehlen. Johannes Cocleus im Tetrachordum Musices (1516) handelt Laute und Geige nacheinander ab und hebt die Verschiedenheiten der beiden Instrumente im einzelnen hervor[1]; die Berechtigung, sie zu vergleichen, gilt ihm als von selbst verständlich. In Judenkunigs Werk (1523) gelten die für die Laute aufgestellten Regeln stillschweigend auch für die Gambe. Lanfranco (1533) sagt: Weil zwischen Violone und Laute ein anderer Unterschied nicht sei, als daß die Laute Klangsaiten aufweise, welche jenem fehlen, so brauche er lediglich von der Zusammenstimmung mehrerer Violen zu sprechen, nachdem er die Laute abgehandelt[2].

Wer aber die Übertragung des Lautenkragens auf die Viole vorgenommen hat, dies ist freilich mit Bestimmtheit nicht zu sagen. Man nannte in Deutschland die Groß-Geige auch Wälsche Geige (Agricola), glaubte sie also aus Italien empfangen zu haben. Die Vermutung ist nicht zu unterdrücken, daß es Giovanni Kerlino (zu deutsch Hans Gerle?) in Brescia gewesen ist, der unter den ersten solche Violen gebaut hat. Denn die Markgräfin Isabella von Mantua läßt sich von ihm im Jahre 1495 einige viole anfertigen und durch den Lautenspieler Gio. Angelo Testagrossa prüfen[3]: solche Tonwerkzeuge müssen damals wohl etwas Neues gewesen sein, und gerade ein Lautenist konnte sich auf ihre Spielart verstehen.

---

1) »Viella ventrem habet / nec tam tumidum [quam testudo]: nec tam latum / nec collum tam longum / nec tot chordas. Nec digitis tangitur dextræ manus: vt testudo. sed arcu quodam chordæ vertuntur sicque tinnitum aedunt, reguntur autem tactu levæ manus digitorum sicut lutinarum chordæ. Dicitur teutonice eyn Geigen.« Tetr. Mus. Joannis Coclei, cap. X.

2) »Ma poscia, che dal Violone al Liuto altra differenza non ui e: se non chel Liuto ha le chorde geminate: & il Violone semplici (per il che la medesima accordatura in questo ad uno ad uno si fa: che si fa in quello) della acchordatura di piu Violoni insieme solamente ragioneremo«. Scintille di Musica, S. 142.

3) E. Vogel, Vierteljahrsschrift f. M. W. IV. 523 nach Stef. Davari, La Musica a Mantova 1884, S. 16.

I.

Ein Nürnberger Lautenmacher, Glied der Gerle'schen Familie, unternahm es auch zuerst [1]), das neue Instrument mit Spielstücken zu versorgen; und ähnlich, wie es selber im Gegensatz zu den Instrumenten des Volks geschaffen war, knüpft auch die Literatur dafür nicht an die volkstümliche Tanzmusik an, sondern an die gleichzeitige Hausmusik der vornehmeren Kreise, vorzüglich an das weltliche Lied [2]).

Musica Teusch / auf die Instru-
ment der grossen vnnd kleinen Geygen / auch Lautten /
welcher maßen die mit grundt vnd art jrer Compo-
sicion auß dem gesang in die Tabulatur zu ord-
nen vnd zu setzen ist / sampt verborgener
applicacion vnd kunst /
Darynen ein liebhaber vñ anfenger berůrter Instrument so dar zu lust vnd neygung
tregt / on ein sonderlichē Meister mensůrlich durch tegliche vbung leichtlich begreiffen
vnd lernen mag / vormals im Truck nye vnd ytzo durch Hans Gerle Lutinist
Zu Nurenberg außgangen.
1532.

(Die zweite Ausgabe von 1537 gleichen Titels und Inhalts. Dritte Ausgabe:)

Musica vnd Tabulatur / auff die In-
strumēt der kleinen vnd grossen Gey-
gen / auch Lautten / Welcher massen die mit grundt vnd art jrer
composition / aus dem gesang in die Tabulatur zu ordnen vnd
zu setzen ist / sambt verborgner Application vnnd Kunst / darin
ein ytlicher liebhaber vnd anfenger berůrter Instrument so
darzu naigung dregt an ein sunderlichen Meyster men-
surlich durch Tegliche vbung leychtlich kumen kan / Von newem
Corrigirt vnd durch auß gebessert / Durch Hansen Gerle
Lautten macher zu Nůrnberg. Im
M.D.XXXX vj. Jar.

Immerhin enthält das Werk in der ersten Ausgabe einen sehr altertümlichen Springtanz, »die Gugel«; dann den aus Wasielewski bekannten Kanon, endlich 28 Übertragungen von Vokalstücken. Wir finden also schon in ihm den ganzen Grund bestellt, dessen die junge mehrstimmige Instrumentalmusik sich bemächtigen konnte; auf dessen verschiedenen

1) Seine Bemerkung: »wiwol in etlichen Jaren hin vnd wider dergleichen musica auff Lautten vnd Geygen gemacht sindt außgangen / vnd der selben zum teyl kůnstlich vnd wol gestelt gewesen / befind jch doch nit so vil jch der selben gelesen hab / sich der anfahent schuler gebrauchen oder bessern mőcht« kann sich, was Geygen betrifft, wohl nur auf Attaingnant's Drucke beziehen, deren Inhalt, als in Mensuralnoten gedruckt, dem Anfänger verschlossen war.

2) Über Gerle's Geigenstücke vgl. man: S. W. Dehn »Caecilia« Bd. XXV. 1846 S. 176 ff. — Wasielewski, Geschichte der Instrumentalmusik im XVI. Jahrhundert S. 65 f. und Beilage Nr. 19 u. a.

Teilen die Saat in der Folgezeit verschieden schnell aufging, und auf dem durch Kreuzungen die wunderlichsten und wundervollsten Gebilde erblühten. Die Gugel repräsentiert die Tanzmusik: allgemeiner gesagt die homophone Instrumentalmusik, welche lange Zeit in die Kunstmusik nur unter der Bedingung vielfacher Modifikationen Eingang fand: in der deutschen Suite steckt man sie in ein kunstvoll-kontrapunktisches Gewand, in der Instrumentalkanzon verliert sie ihre rhythmischen Merkmale, bis sie, gespeist aus den reichen Quellen der Volkskraft, am Ende sich stärker erweist als all ihre bürgerlichen und aristokratischen Gönner. Der gar nicht ungeschickte Kanon weist zurück auf seine Schwesterform in der Vokalmusik, die Motette, welche auch in Italien das Vorbild abgab für die prinzipiell polyphon gestaltete Kunstform der Instrumentalmusik, das Ricercar. Wie aber die Übertragungen von weltlichen (und geistlichen) Liedern der Zahl nach überwiegen, so überwiegen sie auch nach ihrer vorläufigen Bedeutung für die Entwicklung der Instrumentalmusik über Tanzmusik und Ricercar, so untergeordnet dieser Kunstzweig erscheinen mag.

Von den 28 Arrangements für Groß-Geige[1]) sind 24 mit ihren Vorlagen verglichen. Ich lasse die Tabelle folgen:

1532/37/46 »Ich klag den tag.« Forster I. Nr. XXXIII und an andern Orten. Thomas Stoltzer.

1532/37 »Eym freylein sprach ich freuntlich zu.«

»Pacientia.« Forster I. Nr. CIIII. Ludwig Senfl.

»Mein fleiß vnd müe.« Forster I. Nr. CV. eine Quart höher. Ludwig Senfl.

»Mein selbs bin ich nit meer.« Forster III. Nr. XXI. eine Quart höher. Ludwig Senfl.

»Ach herre Gott wie syndt meiner feyndt so vil. Psalm iij.«

»Auff erdt lebt nit eyn schöner weyb[2]).«

»Entlaubet ist der walde.« Forster I. Nr. LXI. eine Quart höher. Thomas Stoltzer. Gerle's Arrangement und Forster's Vorlage mitgeteilt von S. W. Dehn a. a. O., Beilage; Dehn setzt Gerle's Stück wieder eine Quart höher.

»Von edler art.« Forster I. Nr. XXXV. Georg Schönfelder.

»Trostlicher lieb.« Oeglin Nr. VIII. Paul Hoffhaymer. (Eitner's Neuausgabe S. 15.)

1546 »Ich schwing mein Horn.« Ott Nr. LVII. eine Quart höher. L. Senfl. (Eitner's Neuausgabe S. 153.)

---

1) Die vier Stücke für Klein-Geigen:

1532/37 »Mag ich gunst han.« Forster I. Nr. LII. Sine autore.

»Ein Maydt die sagt mir zu.« Schöffer's Liederbuch 1513. fo. 4. Malchinger.

1546 »Es ligt ein Hauß im Oberlandt.« Ott Nr. VIII. Oswald Reytter. (Eitner's Neuausgabe S. 29.)

»Artlich vnd schön.« Forster I. Nr. XXIII. Casparus Bohemus.

2) Nach Eitner, Bibliographie S. 299 steht das Lied sine autore bei Arnt von Aych 1519 c. fo. 57. Ich konnte nicht vergleichen.

1546 »Viurai ie.« Attaingnant, Trente et sept chansons musicales . . . 1531 fo. VII. Claudin (Sermisy). Eitner's Bibliographie 1531.

»Hors de plaisir.« Moderne, Parangon des chansons, second liure . . . 1538 fo. 23. Richafort. Eitner 1538m.

»Licite.« Moderne, Parangon des chansons, second liure . . . 1538 fo. 19. G. de la Mœulle. Eitner 1538m.

»O Herr jch rueff dein namen an.« Ott Nr. XXVII. eine Quart höher. L. Senfl. (Eitner's Neuausgabe S. 72.)

»Sur tous regres.« Ott Nr. LXXVIII. Jean Richafort. (Eitner's Neuausgabe. S. 213.)

»Dont vient zela.« Attaingnant, Trente et sept chansons musicales . . . fo. IIII. eine Quart höher. Claudin. Eitner 1531.

»L'heur et malheur.« Attaingnant, Quart liure contenant XXiij. Chansons . . . fo. VIII. Pierre de Villiers. Eitner 1539v.

»Ce fut amour.« Attaingnant, Trente et quatre chansons musicales . . . fo. VIII. sine autore. Eitner 1529f. Nach Moderne, Parangon . . livre 2 fo. 13 von Passereau.

»Si par sofrir.« Attaingnant. Trente et vne chansons musicales . . . fo. III. Jean Courtois. Eitner 1534p.

»Jay faict pour vous.« Attaingnant, Vingt et neuf chansons musicales . . . fo. XI. Claudin. Eitner 1530b.

»Si Jay pour vous.« Attaingnant, Trente et sept chansons musicales . . fo. XI. Claudin. Eitner 1531.

»Amissofre.« (Attaingnant, Trente chansons musicales . . . fo. X. sine autore. Eitner 1529c.)

»Damour me plains.« Attaingnant, Sixiesme liure contenant XXVII chansons musicales . . . fo. IX. Rogier. Eitner 1539X. (Neugedruckt in den Publ. der Gesellschaft für Musikforschung Bd. XXIII. Nr. 49, S. 101.)

»Ein gut geselle.«

»Ich habs gewagt.« Forster I. Nr. XVI. sine autore.

»Elßlein liebes Elselein.« Schöffer-Apiarius 1536 Nr. IX. Ludwig Senfl.

»Ich het mir ein Endlein für genommen.« Ott Nr. XXII. Ludwig Senfl. (Eitner's Neuausgabe S. 63.)

Gerle's Übertragungen sind im wesentlichen getreu; abgesehen davon aber, daß er bei der Auswahl der für seine Zwecke geeigneten Vokalwerke viel feinen Sinn bewies (wovon später), hat er im einzelnen an seinen Vorlagen Veränderungen vorgenommen, die bezeugen, daß er sich der eigentümlichen Bedürfnisse und Gesetze der Instrumentalmusik sehr wohl bewußt war. Bindungen über den Takt sind aufgelöst, dagegen kleinere Notenwerte innerhalb des Taktes, die der Text zerschnitten hatte, zusammengezogen, im Gegensatz zur Arrangierpraxis der Lautenisten und des Lautenisten Gerle selber, der gerne größere Notenwerte in kleinere zerlegt, wenn er nicht koloriert. Daher machen Gerle's Übertragungen einen völlig andern Eindruck als ihre Vorlagen; es sind daraus, wenn nicht rhythmisch belebte, so doch rhythmisch entschiedene Instrumental-

stücke geworden. Um aber die Gliederung der Tonsätze so klar als möglich hervortreten zu lassen, erlaubt sich Gerle an einigen Stellen bedeutendere Änderungen: er verkürzt die in den Vorlagen vorhandenen, die einzelnen (den Verszeilen entsprechenden) Absätze verbindenden Haltetöne einer Stimme, und gibt ihr dieselbe Pause, wie sie in den übrigen Stimmen gesetzt ist (»Ce fut amour« Takt 17; »Dont vient zela« Takt 16. 31. 36): wenn der Vokalkomponist die Unterbrechung des Tonflusses ängstlich vermied, so betont Gerle durch seine Änderung absichtlich stark die Gliederung des Stückes. Eine Chanson aber, »Amissofre«, fordert hier unsere besondere Aufmerksamkeit. Sie hat in der oben angegebenen Quelle als Text eine Strophe von vier, abba reimenden Zeilen, und die Komposition folgt durch die Form des da Capo dieser Anordnung der Verszeilen, d. h. die letzte Zeile kommt im Cantus auf die Melodie der ersten zurück, während die Unterstimmen sich abweichend gestalten. Die erste Verszeile (»Amy souffrez que ie vous ayme«) erfährt eine höchst feinsinnige Vertonung: zaghaft, die Durtonart der Chanson (lydisch) noch verhüllend, setzen Alt und Sopran nacheinander ein, der Tenor folgt mit dem Baß stockend nach: erst mit dem Zeilenende, das mit der Kadenz zusammenfällt, bricht die verhaltene Empfindung in ihrer ganzen Glut durch, stellt sich die Tonart entschieden fest. Die Tongruppe auf die beiden folgenden Zeilen bildet einen innig verschlungenen Mittelteil, an den ebenso innig eine Schlußbestätigung auf die Wiederholung der letzten Worte (»que votre cœur«) sich anschließt, die, indem sie das Anfangsmotiv benutzt, unvermerkt und sinnvoll in die Melodie des Anfangs zurückleitet.

Dieses Tonstück steht bei Gerle in einer Fassung, die nur die Gliederung im ganzen beibehält, von der Melodie nur die Spitzen und Senkungen wahrt, da und dort verändernd; die Unterstimmen auf ihre Weise bildet, die Tonart gleich am Anfang bestimmt hinstellt, die Schlußfälle aufs kräftigste heraushebt. Da die Stimmen am Anfang und beim da Capo alle zugleich einsetzen, mußte auch die kleine Schlußbestätigung durch Pause in allen Stimmen isoliert werden; auf die Veränderung der Unterstimmen bei der Wiederholung der Melodie ist nicht eingegangen. Der feinsinnige Komponist der Chanson wurde auf die musikalische Form der Rundstrophe durch Inhalt und äußere Form seines Textes geführt, aber eben durch sie auch darauf, sie sorgsam wieder zu verschleiern: der Bearbeiter, den Forderungen der Instrumentalmusik folgend, reißt ihr die polyphone Verkleidung ab, von der sie vorher fast ganz verhüllt war. Dieser Bearbeiter war nicht Gerle selber; ist mir auch die Chanson in ihrer neuen Fassung gedruckt nicht vorgekommen, so findet sie sich doch in Mus. Ms. 1516 der kgl. Hof- und Staatsbibl. München Nr. 16, und ihre Anziehungskraft erhellt aus dem

zweistimmigen Arrangement des Antonio Gardano[1]). Die Stimmen liegen in der Vorlage sehr enge beisammen, und es geht nicht ab ohne empfindliche Härten: man könnte glauben, daß die Umarbeitung die schöne Melodie retten wollte und im übrigen vereinfachte, wo es anging. Aber diese Art der Umbildung von Vokalwerken zu Tanzformen war um die Mitte des 16. Jahrhunderts keine Ausnahme: später freilich dringt der Geist der Tanzmusik mit Macht in die weltliche Vokalmusik ein und überhebt die Instrumentisten der Arrangements. Aber auch jetzt schon bedarf Clement Jannequin's Chanson »Il estoit une fillette« nur leichter Veränderungen, um als Ronde in Tielman Susato's Tänzesammlung 1551 Eingang zu finden; aus Claudin's Chanson »Dont vient zela«, die Gerle noch in enger Anlehnung an das vokale Vorbild bringt, wird bei Susato eine reizende Bergerette; die Chanson des ernsthaften Courtois »Si par souffrir«, ebenfalls bei Gerle, formt Susato in eine Pavane um: dabei sind ganze Partikel unverändert herübergenommen, wie der reiche und schöne Schluß der Chanson, sonst aber ist aufs freieste mit der Melodie geschaltet: Glieder werden ausgestoßen, andere nach Bedürfnis wiederholt; des polyphonen Wesens wird der Tonsatz gänzlich entkleidet, das Ergebnis ist die tanzgerechte Pavane[2]). Ebenso müssen tiefer eingreifende Veränderungen erleiden des ehrwürdigen Josquin Chanson »Mille Regretz«, um als Pavane, und des Passereau Chanson »Pourquoy donc«, um als Ronde bei Susato[3]), als Branle bei Phalèse 1583 wieder geboren zu werden, während drei Chansons des Sandrin »Ce qui m'est deu« »Mais pour quoy« »Puisque vivre en servitude« sich ohne Mühe in Gaillarden verwandeln (Phalèse's Tänzesammlungen 1571 und 1583)[4]).

1) Il primo libro de Canzoni Francese à Due Voci. Die Sopranmelodie (!) abgesehen von einigen Fiorituren, getreu beibehalten, erhält eine geschickt imitierende Tenor-Gegenstimme, deren Erfindung Gardano gar wohl berechtigte, seinen Namen über das Arrangement zu setzen. Wir haben in den Bearbeitungen dieser Melodie Beispiele, mit welch feinem Stilgefühl das Cinquecento den Forderungen verschiedenartig bedingter Formen gerecht wurde.

2) Neugedruckt Monatshefte f. Musikgesch. VII. Beilage S. 95.

3) Neugedruckt Monatshefte f. Musikgesch. VII. Beilage S. 89 f.

4) Mit alledem ist nicht gesagt, daß die Lieder Umformungen erlitten, um als bloße Tanzmusik zu dienen: darüber, daß Tänze als Kammermusik gebraucht wurden, belehrt uns Widmung und Vorrede der Tänzesammlung der Brüder Paulus und Bartholomaeus Hesse, Breslau 1555: ». . . mancherley schöne Composition / auff Spanische / Welsche / Englische / vnd Frantzösische art / Welche ob sie schon alle zu anreitzung der selben art schöne künstlichen tentzen / mügen gebraucht werden / Doch ohne das so artlich gesetzt / das sie vor teutscher Composition / auch allen andern nationen / auff allen instrumenten gantz lieblich vñ freundlich zu hören sein« »Auch sindt solche stück von vns nit allein zum tantzen vermaint / Sonder wegen jhrer frembden lieblichen vnnd aller Nation annemblichen art / vor vnserer landtsgebrauch vnd Compositionen . . . vermerckt zu seinem Götlichen lob vnd ehren / nachmals zu aufflösung vnd erquickung vieler Gotseliger vnd fromer / doch etlicher massen beladener vnd betrübter gemüter.«

In Italien legt Gorzanis ein Volkslied »La cara Cosa« einer Variationensuite, aus Passo e mezzo, Padoano und Saltarello bestehend, zugrunde[1]; aus der »bataille« des Jannequin nimmt Marc Antonio del Pifaro ein paar Motive, um daraus eine »Chiarenzana« zu bilden, nachdem Francesco Milanese das ganze große Stück getreu auf die Laute übertragen[2]. Man besaß eben keine vokale Kunstform, deren ohnehin instrumentaler Charakter jede Bearbeitung unnötig gemacht hätte. Der musikalische Gehalt der Frottole war zu gering, die Form, obgleich symmetrisch, zu eintönig, um ohne das Salz der Worte noch zu schmecken; zudem war die Gattung schon beim Erscheinen der ersten Ausgabe von Gerle's Werk dem Tode nahe, das Madrigal und die Vilanelle im Begriff, ihre Erbschaft zu teilen. Die Form des Madrigals war allzu dehnbar und, weil durch den Wortausdruck bis ins einzelnste bestimmt, zu subjektiv; in der Vilanelle aber bildeten Text und Musik in anderem Sinne ein untrennbares Ganze: jeder Faktor hob den andern in seiner Wirkung, der eine erklärte die drollige Besonderheit des andern. Hier hielt die französische Chanson gerade die richtige Mitte: immer, so mannigfaltige Formen der Name deckt, weist sie natürliche Gliederung auf, welche die Instrumentalmusik nur zu betonen brauchte; daneben aber war ihr melodischer Gehalt stark genug, um noch bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts die Tonsetzer zu rein instrumentalen Gebilden anzuregen, sei es, daß sie eine Chanson wörtlich übertrugen und sie nur durch reichliches Kolorieren dem Reich des Instrumentalen gewannen, sei es, daß sie ein oder mehrere Motive einer Chanson als Grundstoff einer polyphonen Form, der Fantasie oder des Ricercars, verwandten[3]. Gerle hat vielleicht dunkel die Entwicklungs-

---

1) Neugedruckt von O. Chilesotti, Riv. mus. ital. IX. 56f.

2) Chilesotti, a. a. O. S. 233f. Jannequin's Schlacht war überhaupt eine Fundgrube von Tänzemotiven; zwar gehen auf Pifaro's Chiarenzana ein »Pass'e mezzo sopra la battaglia« des J. C. Barbetta (1569) und die »Pavane la bataille« des Susato (1551) zurück, ferner die »Pavane sur la bataille« bei Phalèse (1571); aber die »Pavane de la Bataille« bei Phalèse (1583) benützt teilweise neue Motive, und hängt, wie de Barberis an den Passo e mezzo einen Saltarello (Chilesotti, a. a. O. S. 236), eine Gaillarde an die Pavane.

3) Es sei erlaubt, auf ein Werk Andrea Gabrieli's hinzuweisen, das Beispiele für beide Arten der Chansonbearbeitung enthält, und das der Aufmerksamkeit der Forschung bisher völlig entgangen ist: Canzoni alla francese et Ricercari Ariosi, tabulate per sonar sopra istromenti da tasti . . . Libro quinto, Venedig 1605. Darin einerseits herrliche Übertragungen von Orl. di Lasso's »Susanne un jour« »Frais & gaillard« des Clemens non Papa (nicht des Crequillon, wie es im Drucke heißt!), Jannequin's »Martin menoit«, Crequillon's »Orsus au coup« und Sermisy's »Pour ung plaisir«; auf der andern Seite neben vier »Ricercari Ariosi«, die ebenfalls auf Canzoni francese zurückgehen, ein »Ricercar sopra Martin menoit« »sopra Orsus au coup« »sopra Pour vng plaisir«. Die Bildung dieser Ricercari ist ganz eigentümlich. Der Aufbau der Chanson, die als Vorlage gedient hat, wird getreulich gewahrt; jedes (unkolorierte!) Motiv der Oberstimme, d. h. der jeweils höchsten Stimme, erfährt eine

fähigkeit der auf den Boden des Instrumentalen verpflanzten Chanson gefühlt, wenn er neben den beliebtesten deutschen weltlichen Liedern in die vermehrte Auflage seines Buches zumeist »Frantzösche Lieder« aufgenommen hat, und am Madrigal vorüberging, das doch gerade damals zu seinen übrigen Reizen noch mit dem der Neuheit alle Welt bezauberte. Zwar hat Gerle nicht bloß die beliebtesten deutschen Lieder (beliebt zum Teil eben ihrer klaren Architektonik wegen) aufgenommen: — nicht fehlen durften Stoltzer's »ich klag den tag« »entlaubet ist der walde«; Hoffhaymer's »trostlicher lieb«; Schönfelder's »von edler art«; Senfl's »Mein selbs bin ich nit meer« »mein fleiß und müe« »Patientiam« »ich schell mein Horn« »das Elßlein«, und das Türkenlied, das sein gewaltiges Pathos auch in dieser Fassung ausströmt: Lieder, worin die Musik sich dem Strophenbau freilich aufs genaueste anschließt; wenn aber die einzelnen Verszeilen nicht allzu unregelmäßig, die Reimordnung keine allzu verwickelte ist, so kann sich eine musikalische Form ergeben, die auch für sich allein folgerichtige Entwicklung aufweist. Einzelne weniger bekannte Lieder aber sind offenbar nur um ihres instrumentalen Charakters willen gewählt: so könnte »eym freylein« als Allemande in einer der deutschen Tänzesammlungen um 1600 stehen; das Tonstück zeigt den typischen dreiteiligen Bau der Allemande: der erste Teil, in Vorder- und Nachsatz reizvoll gegliedert, moduliert (ebenfalls typisch) in die Dominant, und zwischen die beiden Perioden des Abgesangs brauchte man bloß das Wiederholungszeichen zu setzen, um die Treue des Typus zu vollenden. Von den Chansons aber sind einige völlig homophon und tanzmäßig, und unter den reicher polyphon gestalteten ist keine, die nicht

---

längere oder kürzere fugierende Durchführung: es sind Chanson-Paraphrasen, das genaue Gegenbild zur »Missa parodia«, der Paraphrase einer Motette. Ganz in der gleichen Art hatte A. Gabrieli schon vorher das Madrigal des Giaches de Ponte »Con lei foss'io« zum Grundstoff eines Ricercars gewählt (neugedr. bei Wasielewski a. a. O., Beispiel Nr. 24), worin er die zehn Motive des Madrigals auf ihre imitatorische Brauchbarkeit in geistreicher Art einer Prüfung unterwirft. Der Schöpfer aber der Form des »Ricercar Arioso«, einer Form, die trotz imitatorischer Durchbildung den liedhaften Aufbau beibehält, scheint Girolamo Cavazzoni zu sein, von dem uns in der letzten Zeit Luigi Torchi die Kenntnis zweier »Canzoni« vermittelt hat (L'arte musicale in Italia vol. III. S. 21 f.); deren eine auf eine Chanson von Passereau, die andere auf eine Chanson von Josquin zurückgeht. Es würde zu weit führen, hier auf das Verhältnis der instrumentalen Bearbeitung zum vokalen Vorbild einzugehen.

Nach dieser Exkursion ins Gebiet der Klaviermusik erlaube man mir, gleich eine zweite Frucht am Wege zu pflücken. Die beiden »Arie di Canzoni francese per sonar del primo & del ottavo tono« in der Orgeltabulatur des Jacob Paix 1583 sind Werke des Lehrers Monteverdi's, des Marc' Antonio Jngegnieri und stehen im 2. Buch seiner Madrigale 1579 fo. 20 und 21. Man sieht, wie eifrig man in Deutschland den Fortschritten der italienischen Instrumentalmusik hinterher war. Ritter's Bemerkungen (Zur Geschichte des Orgelspiels S. 106 und 130) modifizieren sich hienach.

durch Wiederholung der ersten oder letzten Tongruppe oder gar aller Abschnitte, durch Zurückkommen auf den Anfang[1]) eine klare Architektonik anstrebte: so blieb denn auch Giederung durch bloße Repetition eines Abschnitts lange Zeit das Merkmal der Canzon francese.

Die mehr oder weniger genaue Übertragung von geistlichen und weltlichen Vokalwerken auf Violen blieb in Deutschland in der Folgezeit im Schwange und wurde sicherlich fruchtbar für die Entwicklung einer selbständigen Instrumentalmusik. Die Belege dafür, welch große Rolle der Gambenchor nicht allein im Hause, sondern auch bei Festlichkeiten, welche die Musik zu verherrlichen hatte, spielte, sei es klangfärbend durch Verdoppelung der Singstimmen oder als Ersatz dafür, finden sich in jeder örtlichen Musikgeschichte; freilich diente der Gambenchor so wenig als die übrigen Instrumentalchöre der Verstärkung und Vertiefung des Ausdrucks, sondern nur zur Pracht und Abwechslung, wie eine ungebrochene Farbe neben andern. Wie nun diese Formen sich dem neuen Boden anpaßten, sich lokal und individuell veränderten, sich vermischten und ineinander aufgingen, davon gehört die Darstellung nicht in die Geschichte eines einzelnen Instruments, sondern in eine allgemeine Geschichte der Instrumentalmusik, die bei jeder einzelnen Form auf ihre Urform in der Vokalmusik zurückginge; denn die Instrumentalmusik vor 1600 hat kaum einen Fortgang innerhalb ihrer eigenen Grenzen: auf vokalem Gebiet stellen die Tonsetzer ihre formal-architektonischen Versuche an, von denen die Instrumentalmusik einzelne Absenker erhält, die, auf ihre Verwendbarkeit geprüft, bald verkümmern, bald kräftig Wurzel fassen. Es sind Formen, worin wie in ein Netz jedes Instrument die ihm eigene Figuration einwebt, die so, wie sie überliefert sind, wenig mehr darstellen als den Reif, der den Kranz der Komposition zwar zusammenhält, der aber unter dem Blumengewinde der Figuration fast völlig verschwand (Ambros). Diese Figuration war ein Werk des Augenblicks; durch lange Übung ihrer Improvisation bildet sich ein bestimmter Stil für jedes einzelne Instrument; ein jedes gewinnt nur ihm eigene technische Qualitäten, die am Ende verhindern, daß es, wie vordem üblich, mit einem unter dem gleichen Schlüssel notierten, über den gleichen Tonumfang verfügenden Instrument beliebig vertauscht werde (wozu Michael Praetorius im III. Teil des Syntagma, S. 152ff. weitläuftige Anweisungen gibt). Der gebräuchliche Zusatz auf den Titeln von Vokal- und Instrumentalwerken »auf allerlei Art von Instrumenten zu gebrauchen« macht in den

---

1) Praetorius, Syntagma III, 17: »Der *Canzonen* seynd zweyerley: . . . 2. Seynd auch etliche ohne Text mit kurtzen Fugen / vnd artigen Fantasien vff 4. 5. 6. 8. &c. Stimmen *componirt*: Dahinten an die erste *Fuga* von fornen meistentheils *repetirt* vnd darmit beschlossen wird: Welche auch [ebenfalls] *Canzonen* vnd *Canzoni* genennet werden.«

deutschen Tänzesammlungen dem bestimmteren Verlangen Platz »insonderheit auff Violen« [1]), »insonderheit auf der Figoli Gamba und Figoli di braccia« [2]); und es ist nicht zufällig, daß diese Weisung sich gerade für Werke findet, worin Tänze auf englische Art oder Tonsätze englischer Meister vertreten sind: die Erklärung dafür wird sich später einstellen. Allmählich scheiden sich Arm- und Kniegeigen schärfer; es ist möglich, doch nicht wahrscheinlich, daß sich die deutsche Tänze- und Tanzsuitenmusik in der ersten Zeit der Gamben oder Violinen ausschließlich, chorisch bediente, wie es die englische Hausmusik noch lange tat, welche zwei Violinen nur unter der Bedingung der Verstärkung des Basses zuließ [3]): früh aber hat man die Ungleichwertigkeit der Diskantgambe gegenüber den tieferen Gliedern der Familie empfunden; Praetorius [4]) nennt als Grund, daß man die ursprünglichen Schlüssel für den Gambenchor (S. A. T. B. — Mezzos. A. T. B. — in genere transposito S. A. T. B.) lieber mit der Klaviatur des Posaunenchors (A. T. T. B.) vertausche, »Darumb daß die kleineste Säitten vff der Discant Viol de Gamba fast klein / vnd den andern gröbern Säiten vff den *Tenor*- oder *Baß Violen* nicht gleich stark gehöret werden: Vnd derowegen besser / daß man an stadt der *Discant Viol*, ein *Alt* [oder?] *Tenor Viol* neme / oder aber im *Discant* vff den gröbern Säiten meisten theils verbleibe«, während die Violinen auf der unbesponnenen »vntersten Säiten keine rechte *Harmoniam* von sich« gaben [5]). Daher bemächtigen sich die Violinen der Alt- und Sopranlage (man darf dies annehmen auch für Werke, die der Titel nur für »Violen« bestimmt, wie sie bis nach der Mitte des Jahrhunderts vorkommen). Wo der Generalbaß eindringt, in der deutschen Instrumentalmusik etwa seit 1620, verschwinden in dem Maße, als sich der Basso seguente in den Basso continuo umwandelt, die Mittelstimmen ohnehin; zur Unterstützung der den Continuo ausführenden Tasten- und Lauteninstrumente wird frühe das besser »durchschneidende« Violoncello der Gambe vorgezogen und durch den Kontrabaß verdoppelt. Wenn die Gambe von der Violinfamilie nicht völlig verdrängt wurde, sondern gerade in Deutschland nach der Mitte des 17. Jahrhunderts der Violine in Solo- und Triosonate ebenbürtig

1) 1604 Valentin Haußmann; 1605 Val. Colerus; 1607 Füllsack-Hildebrand; 1608 Melchior Franck, Chr. Demant usw. Aber schon 1544/45, im Sixiesme liure contenant trente et vne Chansons des T. Susato, heißt es in der Widmung: ». . . chansons a Cincq & a Six parties (conuenables & propices a iouer sur les Violes, & autres instrumentz musicales).«

2) 1616 Barth. Praetorius. Auch in Italien reicht die Unterscheidung von viole da gamba und viole da brazzo nicht weiter zurück als in die achtziger Jahre des 16. Jahrhunderts.

3) Vgl. Tho. Mace, Musick's Monument, 1676 S. 246.

4) Synt. III. 157. 5) ebd. S. 155.

sich zur Seite stellt, ja die ihr eigentümliche Duosonate ad aequales (»à l'unisson«) ausbildet, so verdankt sie es der langen Pflege, die sie als Soloinstrument erfuhr: in dieser konnten all die technischen Qualitäten, die in ihr lagen, viel freier sich entfalten als beim Zusammenspiel. Ihr also müssen wir jetzt uns zuwenden, eine Verzahnung in der Darstellung offen lassend: ohne ihre Betrachtung ist die geschichtliche Würdigung nicht nur der Komposition für Gambe allein und für zwei Gamben, sondern auch der Stellung, welche die Gambe in der mehrstimmigen Kammermusik, vornehmlich der Triosonate für Violine, Gambe und Continuo, einnahm, unmöglich. Denn im Laufe des 17. Jahrhunderts verändert sich das Verhältnis des einzelnen Instruments zum Ganzen: trugen noch am Anfang, in der viel- und vollstimmigen Musik, die Instrumente trotz ihrer selbständigen Führung einträchtig nebeneinander zu seiner Gestaltung bei, so bringen sie später, in der Zahl vermindert, es unter heftigem Widerstreit zum Ausdruck; es entsteht im Konflikt der einzelnen Faktoren und wird dadurch besonders eindringlich. Aus dieser Unterscheidung folgern wir die Erlaubnis, nicht jedes Suiten- und Sonatenwerk, auf dessen Titel die Gambe figuriert, worin sie den Continuo verdoppelt, eine Mittelstimme ausführt, namentlich aufzuführen, trotzdem uns als Norm galt, die Werke zu besprechen, welche ausdrücklich für Gamben bestimmt sind; sondern nur die zu betrachten, worin die Gambe dem Continuo gegenüber eine selbständige Sprache führt, ihre Individualität nicht aufgegeben hat.

II.

Das Spiel auf der Gambe war wesentlich Improvisation. Wenn wir den Formen, unter denen sie auftrat und die in der geschrieben und gedruckt auf uns gekommenen Instrumentalmusik in Deutschland ihre Spuren hinterlassen haben, nachforschen, so gelangen wir über England nach Italien, tief ins 16. Jahrhundert zurück.

Auch in Italien übertrug man Vokalwerke nicht allein auf Laute und Tasteninstrumente, sondern übte frühzeitig ihren Vortrag auch auf drei, vier und mehr Violen[1]). Lanfranco gibt, ein Jahr nach dem Erscheinen von Gerle's Werk, die Stimmung eines Violenquartetts folgendermaßen an: Tenor und Alt wie die Laute *A d g h e' a'*; der Diskant eine Quart höher, der Baß eine Quint oder Quart tiefer, während Gerle's Stimmung für Tenor und Alt *G c e a d'* lautete, der Baß eine Quart tiefer, Diskant eine Quint höher. Die »Regola Rubertina« des Ganassi del Fontego (1542), mir leider unbekannt, enthält wie es scheint eine Elementarlehre des Violenspiels, während die Fortsetzung des Werkes, die »Lettione

1) Castiglione im Corteggiano (1528/47): »Et non meno diletta la musica delle quattro viole d'arco, la qual è Soavissima et artificiosa«. Zitat nach Ambros, III 445. 620.

Seconda pvr della prattica di sonare il violone d'arco da tasti« (1543) dem Titel zufolge[1]) Regeln aufstellt für die rationelle Anbringung der Bünde, Angaben mehrerer Stimmungsmöglichkeiten für das Violenquartett und Anweisungen zum Begleiten des Gesangs mit einem Violone. Dabei übernahm die Gambe mehrere Stimmen: schon 1539, in den »Musiche fatte nelle nozze dello Illustrissimo Duca di Firenze il Signor Cosimo de Medici . . .« muß in dem Madrigal des Fr. Corteccia »O begli anni dell' oro« der Violone alle Stimmen ausführen, während Silen den Diskant singt (wir werden bald sehen, auf welche Weise der Violone seine Aufgabe bewältigte)[2]); und aus G. B. Doni ist bekannt, daß bei den ersten Versuchen der Graecomanen auf dem Gebiete des monodischen Gesangs eine Gambe die menschliche Stimme stützte.

Wie auf der Laute und den Tasteninstrumenten machte man sich auch auf den Violen die Formen der Vokalmusik zu eigen, indem man den Gang der Stimmen mit nach Stimmung und technischer Fertigkeit reichlich angebrachten Verzierungen veränderte. Die Kunst der Diminution stand auf der Groß-Geige genau wie auf den Tasteninstrumenten in Italien freilich auf einer ganz andern Höhe als in Deutschland. Gerle unterscheidet von Koloraturen nur Läuflein und Rißlein, welch letztere vorzüglich im Diskant, zuzeiten auch im Alt und Tenor anwendbar seien: es ist die Umschreibung der Kadenz



unter »leuflen« aber versteht Gerle im allgemeinen wohl Koloraturen überhaupt, im besondern aber die Diminution



die bis zum Überdruß häufig in seinen Übertragungen wiederkehrt. In dem »Trattado de Glosas sobre Clausulas y otros generos depuntos en la Musica de Violones« des Diego Ortiz (Rom 1553) hat sich ein Lehrbuch der Diminution speziell für die Gambe erhalten, das in seinem ersten Teil für die Verzierung der Kadenzen und häufigsten Tonschritte Anleitung und Musterbeispiele enthält, welche uns den höchsten Begriff geben von der Fertigkeit und Erfindungskraft, deren Besitz man von den

1) Catal. des Lic. mus. Bologna I. 326. Monatshefte für Musikgesch. XX. 18. 93.

2) »un violone sonando tutte le parti, et cantando il soprano«. E. Vogel, Bibliothek II. 382. Das Madrigal neugedruckt bei Kiesewetter, Schicksale . . . des weltl. Gesangs, Beilage Nr. 38. Woher K. die Angabe nimmt, daß die übrigen Stimmen von Satyrn auf Blasinstrumenten ausgeführt wurden, weiß ich nicht: sie mußten allerdings erklingen, trotz dem Violone.

Instrumentisten jener Zeit forderte[1]). Dieser Unterschied im Gebrauch der Diminutionen führt uns tief in das Verständnis der Tendenz der Instrumentalmusik hier und dort. Gerle's Übertragungen streben deutlich der mehrstimmigen Tanzmusik zu; ihre instrumentale Haltung wird bedingt durch rhythmische Straffheit, leicht faßliche Gliederung. In Italien dagegen löst die »Gorgia« alle rhythmischen Elemente völlig auf; nur im Gesang, nicht in der Instrumentalmusik hatte sie ihre Stelle, und konnte daher auch nur so lange hier geübt werden, als das Vorbild der Gesangsübung lebendig in die Instrumentalmusik herüberwirkte: diese Kunstübung trug ihren Todeskeim von Anfang an in sich. Aber wie die Lanze des Achill die Wunden, die sie geschlagen, auch wieder heilte, eröffnete die Diminution der Instrumentalmusik ein neues Gebiet, von wo aus sie siegreich in alle übrigen instrumentalen Formen eindrang; und das Werk des Ortiz lehrt uns, wie weit sie in der Mitte des 16. Jahrhunderts in Italien schon vorgeschritten war. Auch in Deutschland mochte die Spielfreudigkeit, die in der Klavier- und Lautenmusik in einer Art des Praeambulums, dem Keim der späteren Toccate, sich ein Feld der Bewegung geschaffen hatte, auch auf der Viola da Gamba in kurzen Melismen, freieren Ergüssen im Sinne der Diminutionskunst ihren Ausdruck gefunden haben: Judenkunig's Werk spricht dafür, wenn es auch ausgeschlossen ist, daß zu dieser Zeit auch nur das unschuldigste Lautenstücklein von der Gambe bewältigt worden wäre. Beispiele aber sind nicht vorhanden; daher ist uns das Werk des Ortiz doppelt wertvoll. Schon im ersten Teile seines Buchs löst Ortiz mit Vorliebe Kadenzen in Diminutionen auf, die in melodischen Sequenzen fortschreiten; im zweiten Teil aber, der nicht wie der erste vom Zusammenspiel von drei oder mehr Violen handelt, wobei alle Faktoren des Ganzen gleichberechtigt sind, sondern vom Zusammenspiel eines Violone allein mit einem Tasteninstrument (Cimbalo), worin die beiden konzertierenden Instrumente ein mannigfaltig abgestuftes Verhältnis eingehen können, ist dieses Kunstmittel zu einem Prinzip erhoben, das gerade für das

1) Max Kuhn, Die Verzierungs-Kunst in der Gesangs-Musik des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Leipzig 1902, hat das Buch für sein Thema verwertet. Die Inhaltsangabe S. 8 bedarf der Korrektur, daß die Beispiele von Verzierungen über der auf- und absteigenden Quint als Minima fehlen, dagegen für auf- und absteigende Semiminimen vorhanden sind. Daß »Violone« nicht die Diminutivform von Viola, sondern das Gegenteil ist: Groß-Geige, braucht nicht gesagt zu werden; daß selbst das Diskantinstrument des Ortiz eine Gambe ist, geht aus der Stelle hervor (Bl. 16): ». . . la mayor parte de las Clausulas del soprano, sabiendosse aprouechar dellas pueden seruir al baxo, por yr todas por vnos mismos trastes«. Denn das Baßinstrument stand gerade eine Oktav tiefer als der Sopran. Die Gambe, für die Ortiz die Stücke des zweiten Teils geschrieben hat, wies nach Bl. 26 die übliche Stimmung auf: *D G c e a d'*.

Extemporieren auf der Gambe lange Zeit in Geltung blieb. Wir müssen auf den Inhalt des höchst wertvollen Buches eingehen; es wird sich zeigen, daß wir damit keinen Seitenweg einschlagen.

Ortiz unterscheidet drei Arten des Zusammenspiels von Violone und Cembalo: erstlich die freie Fantasie, dann das Spiel über einem Cantus firmus, sei er nun geistlich oder weltlich, endlich das Spiel über einer fertigen vollstimmigen Komposition. Für die freie Fantasie, als eine Gabe der Persönlichkeit und des glücklichen Augenblicks, der Inspiration, die zwei Spieler in gleichem Maße beseelt, gibt er keine Beispiele: lesen wir aber seine Anleitung dazu (Bl. 26), so meinen wir die Beschreibung einer Toccata zu hören, wie sie damals und später auf Orgel und Klavier üblich war: »Das Klavier spielt eine Folge von Konsonanzen, über welchen der Violone eine geschmackvolle Figuration ausführt, welche hinwiederum vom Cembalo beantwortet werden soll, wenn der Violone auf einigen Haltenoten ausruht. Fester gewobene Imitationen sollen dieses leichte Spiel ablösen«[1]).

Beim Spiel über einer fertigen Komposition, einem Madrigal oder einer Motette, übernimmt das Klavier alle Stimmen des Werks; der Violone aber greift eine davon heraus und verschönert sie durch Diminutionen. Ist die gewählte Stimme der Diskant, so klingt es besser, wenn das Cimbalo diesen Part ausläßt — genau wie später A. Agazzari verbietet, daß der den Continuo ausführende Organist die vom Sopran gesungenen Noten berühre —; ist es der Baß, so braucht sich der Violone nicht an den Gang dieser Stimme zu fesseln, sondern darf frei auch den Tenor, Kontratenor und Diskant ergreifen, da doch das Cimbalo alle Stimmen spielt, und der Violone nur die Aufgabe hat, zu begleiten und durch Verzierungen dem Kunstwerk die rechte Würze zu geben[2]). Als Beispiele gibt Ortiz über ein berühmtes Madrigal von Arcadelt »O felici occhi miei« vier Veränderungen[3]): als erste die Diminution des Basses, als zweite die des Diskants, als dritte wieder eine des Basses, welche jedoch eine geübtere Hand erfordert als die erste; endlich ein Muster für die Improvisation einer fünften Stimme zu demselben Madrigal: diese Quinta Vox bewegt sich in den Regionen des Basses, begleitet ihn in Terzen, macht Gegenschritte zu ihm in die Oktav, bildet einen neuen

1) ». . . la fantasia que tañere el Cimbalo sea consonancias bien ordenadas y que el violon entre con algunos pasos galanos y quãdo sepusiere en algunos puntos llanos le responda el Cimbalo aproposito y hagan algunas fugas aguardandose el uno al hotro al modo de como se canta contrapunto conçertado.«

2) ». . . el Cimbalo tanne la obra perfettamente con todas sus bozes, y lo que haze el Violon es accompannar y dar gracia a lo que el Cymbalo tanne, deleytando con el differençiado sonido de la cuerda los oyentes.« Bl. 37.

3) Das Madrigal, die erste Baß- und die Diskant-Diminution neugedruckt bei Kuhn, a. a. O. S. 92 ff.

Baß, wo der andere schweigt, figuriert wo jener größere Notenwerte hat und umgekehrt. — Die gleiche Ordnung beobachtet Ortiz bei der Bearbeitung der wundervollen Chanson des Sandrin »Doulce memoire«[1]), und auch hier erweist sich die schärfer gegliederte Form der Chanson, die durch alle figurativen Hüllen hindurchscheint, glücklicher als die des Madrigals, obwohl auch in dem gewählten Madrigal des Archadelt der homophon-architektonische Charakter der Frottole noch leise vernehmlich nachklingt. Wie die Chanson sich für Laute[2]) und »Instrument«[3]) übertragen findet, so hat auch das Madrigal bei Lautenisten und Organisten Beachtung gefunden: Perino Fiorentino, Schüler des Francesco Milanese, hat es 1547 für sein Instrument intavoliert[4]); Elias Nic. Ammerbach hat es in die zweite Ausgabe seines »Orgel- oder Instrument-Tabulaturbuchs« 1583 aufgenommen[5]); eine Vergleichung all dieser Bearbeitungen gäbe zu fruchtbaren Bemerkungen Anlaß.

Wenn Ortiz bei der Diminution des Diskants eines Vokalstücks empfiehlt, die Oberstimme im Cembalo auszulassen, so sieht man den geraden Weg, der von seinen Diminutionen zur Solosonate des 17. Jahrhunderts führt: der Part des Cembalo brauchte sich nur zum Continuo zu simplifizieren[6]). Die fortschrittlichsten Geister verschmähten nicht, diese in der Ehe der Diminution mit Formen der Vokalmusik erzeugte Instrumentalform zu pflegen. Man sollte aber meinen, daß die Diminution gerade des Basses am wenigsten Zukunft hätte haben müssen; Zacconi (Prattica

1) Neugedruckt Publ. der Gesellschaft für Musikforschung, Bd. XXIII, Nr. 50, S. 103.

2) Z. B. bei Matth. Waissel, 1573. Nr. 13.

3) Hernando de Cabezòn hat sie herrlich diminuiert (Pedrell VII. 17), und dabei auf die Zeilenabschnitte der Chanson genaue Rücksicht genommen. Ich bitte die Neudrucke Eitner's und Pedrell's zur Hand zu nehmen. In der ersten Zeile wechselt die Diminutionsstimme; mit der zweiten Zeile wird der Tenor ausschließlich Diminutionsstimme (»o siecle heureux qui cause tel scavoir«). Die Diminutionsordnung der Wiederholung dieses Teils ist nun eine ganz andere: in den ersten sechs »Takten« (»La fermete«) ist der Tenor wieder ausschließlich Diminutionsstimme; in den folgenden fünf der Diskant (»de nous deux tant aymée«); dafür tritt im Abgesang organisches Wechselspiel aller Stimmen ein. Man bemerkt also vollkommene und ohne allen Zweifel beabsichtigte Konzinnität der Glieder. — Der zweite Teil (Abgesang) der Chanson kontrastiert durch anfängliches Maßhalten im Kolorieren, bringt neue Diminutionselemente: Triolen, Imitationen in engerem Abstand, um sich zu großem Reichtum zu steigern; die kleine Reprise am Schluß wird besonders reich ausgestaltet: betonten aber die beiden Stollen die Gliederung, so strebt der Abgesang durch zwei kühne Zusammenschiebungen (Takt 74 und 80), als fest gefügte Einheit zu erscheinen.

4) Neugedruckt von O. Chilesotti, Riv. mus. ital. IX. 45f.

5) Ritter, Zur Geschichte des Orgelspiels, S. 121.

6) Vgl. das Werk des Gio. Batt. Spadi: Passaggi ascendenti, et descendenti . . con . . Madrigali Diminuiti per Sonare con ogni sorte di Strumenti . . Ristamp. Ven. 1609. Darin Sopran-Diminutionen der Madrigale des Ciprian de Rore »Amor ben mi credevo« und »Anchor che col partire«. Auf das Verhältnis der Diminution zur Solosonate soll an anderm Orte eingegangen werden.

di Musica 1622) hält die Bässe für die am wenigsten dankbaren Stimmen für Sologesang[1]): der diminuierte Baß und der des Cembalo kommen sich fortwährend auf unangenehme Weise ins Gehege, so daß die vier Recercadas des Ortiz gar sehr jenen Baßsolostellen in Vokalwerken des 17. Jahrhunderts gleichen, worin der Baß nur auf ein paar Schrittlein seinem Kerkermeister, dem Continuo, entläuft, um gleich wieder eingefangen und angekettet zu werden. Eine Stimmführung aber, die im stile rappresentativo einzelnen Stellen unerhörte Ausdrucksgewalt verleiht, erscheint in der Instrumentalmusik als bloße Unbeholfenheit und Leerheit. Und doch sah man noch im ganzen folgenden Säkulum derartige Baßdiminutionen als vollwertige instrumentale Kunstwerke an. Girolamo della Casa bringt im zweiten Teil seines »Modo di diminuir« Ven. 1584[2]), eines Lehrbuchs von ähnlicher Anlage wie das des Ortiz, die Diminutionen einiger Canzoni und Madrigali à 4 für Viola bastarda, und erlaubt ebenfalls den Gang des Basses zu verlassen, um in die höheren Lagen aufzusteigen (»alquante Canzoni & Madrigali à 4 per sonar con lo uiola bastarda; nella qual professione si ua toccando tutte le parti«). Desgleichen arrangiert Vincenzo Bonizzi (1626) Madrigale für die Viola Bastarda: sein Lehrmeister in dieser Kunst sei Oratio Bassani gewesen[3]), den er in seiner Jugend gar oft am Cembalo zu seiner Viola begleitet habe. Michael Praetorius hat genau das Spiel »sobre compostura« im Auge, wenn er von der Violbastarda schreibt, Syntagma II. 47: »Weiß nicht, Ob sie daher den Namen bekommen, daß es gleichsam eine *Bastard* sey von allen Stimmen; Sintemal es an keine Stimme allein gebunden, sondern ein guter Meister die *Madrigalien*, vnnd was er sonst vff diesem Instrument *musiciren* wil, vor sich nimpt, vnd die Fugen [Imitationen] und Harmony mit allem fleiß durch alle Stimmen

1) Vgl. Fr. Chrysander, Vierteljahrsschrift für M. W. X. 554.

2) Vgl. Cat. des Liceo mus. zu Bologna I. 333.

3) Vgl. Vogel, Bibliothek II. 513. — Cat. Bol. III. 51. Eitner, Quellen-Lex. I. 367 sagt, daß Bonizzi den Oratio Bassani als in Parma lebenden Violaspieler nenne: er spricht aber so von ihm, daß man deutlich sehen kann, Bassani ist entweder tot oder weilt wenigstens nicht mehr in Parma. Oratio B. ist niemand anders als der berühmte Oratio von Parma, den der französische Gambist Maugars in seiner »Réponse à un Curieux« 1639 als den größten italienischen Gambenspieler erwähnt (Thoinan's Neudruck S. 34), und von dem sich mehrere Bearbeitungen von Vokalwerken, darunter Palestrina's »Vestiva i colli« handschriftlich sogar erhalten haben (vgl. Cat. Bol. I. 294), die mir leider fremd geblieben sind. Wir glauben nichts zu wagen, wenn wir Oratio B. gleichsetzen mit dem »Oratio detto del Violone«, der in Scipio Cerreto's Verzeichnis neapolitanischer Musiker (in dem Werke »Della Prattica Musica vocale et strumentale. Napoli 1601) als gestorben unter den Spielern der viola d'arco aufgeführt wird (vgl. Monatshefte für Musikgeschichte XIII. 161); der Zusatz »per antichita napolitano« lehrt, daß er einige Zeit vor seinem Tode Parma verlassen haben muß. Vgl. auch Vogel, Bibliothek I. 329.

durch vnd durch, bald oben außm *Cant*, bald vnten außm Baß, bald in der mitten außm Tenor vnd Alt herausser suchet, mit *saltibus* und *diminutionibus* zieret, vnd also *tractiret*, daß man ziemlicher maßen fast alle Stimmen eigendlich in jhren Fugen vnd *cadentien* daraus vernemen kan«. Noch Girolamo Frescobaldi gestaltet die sieben Canzoni für einen Baß allein, die in den beiden Ausgaben seiner »Canzoni da sonare« von 1628 und 1634/35 stehen, nicht anders: es sind, wenig Stellen ausgenommen, diminuierte Continuo-Bässe; und da es Bässe sind von sehr frei gestalteten Kanzonen, deren Sinn und Gesetzmäßigkeit sich nur im Wechselspiel aller Stimmen erschließt, so ergibt sich eine scheinbar sehr eigenwillige Form: ja eine verfehlte, wenn der begleitende Organist seine Sache nicht verstand. War die Figuration bei Ortiz, eben als improvisierte, flüssig und zart beweglich, wenn sie auch allen motivischen Gehalt der Komposition auflöste, so kann sie den Motiven des Frescobaldi nichts anhaben, ohne das Band zu zerreißen, das der Kanzon Frescobaldi's Einheit verleiht: die motivische Verwandtschaft der Teile. — Noch im Jahre 1659 gibt der englische Gambist Christopher Simpson Anweisungen für das extemporierte Spiel über dem Continuo eines dazu geeigneten Madrigals oder Motetts; nur daß zu dieser Zeit die Freiheit der Gestaltung eine viel größere ist, die Ruhepunkte der Schlußfälle zu virtuosen Ausschreitungen benutzt werden; durch Konsequenz in der Durchführung von Figurationsmotiven größere Einheitlichkeit erstrebt wird. Selbst damit ist die Geschichte des diminuierten Basso continuo noch nicht abgeschlossen, wie wir später sehen werden[1]).

Wir gehen über zur Besprechung der zweiten Art des Zusammenspiels von Violone und Cembalo, die Ortiz unter dem Namen »sobre canto llano« zusammenfaßt, obwohl je nach der Beschaffenheit des Tenors sich sehr verschiedenartige Formen ergeben. Für das Spiel über einen kirchlichen Tenor gibt O. als Beispiel eine Folge von sechs Recercadas über denselben Cantus firmus, der aus ein paar Dutzend in den Intervallen der Sekund, Terz, Quart, Quint feierlich fortschreitenden Breven besteht. In der fünften und sechsten Recercada ist dem Tenor die Proportio dupla vorgezeichnet; er geht hier also seinen Weg doppelt so schnell als in den vorhergehenden. Das Cembalo kann nun den Violone auf zweifache Art begleiten: entweder spielt es Konsonanzen zu den Breven des C. f., oder es antwortet der Stimme des Violone mit Imitationen. Genau von dieser letzteren Gestaltung, welche die Motette gelegentlich liebt, sind auch die drei Contrapunti des Antonino Barges in den »Fantasie

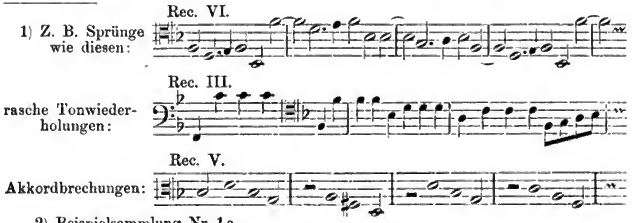
1) In diesen Zusammenhang gehört vielleicht ein Manuskript von 1613, das neben Tänzen für Violine und Baß eine Reihe von bloßen Bassi continui von Kanzonen und Tänzen usw. enthält. Vgl. Torchi, la mus. istr. S. 32f. Torchi ist übrigens die teilweise Beziehung der Tänze zu Caroso's Nobiltà di Dame entgangen.

Recercari Contrapunti a tre voci di M. adriano & de altri autori« (Ven. 1549/59): ein ausschließlich in Semibreven ernsthaft wandelnder Tenor wird umspielt von einer hohen und tiefen Stimme, die mit Frag und Antwort das Ganze beleben. In England, wo man das Gambenspiel in all seinen Arten am lebhaftesten ergriff und weiterbildete, lebte diese Form unter dem Namen des in-nomine am längsten weiter; und es ist von Wert, zu wissen, daß sie nicht allein auf die Orgel, als ihre wahre Heimat, beschränkt war. — Begleitet aber das Cembalo harmonisch, so faßt Ortiz eine Anzahl von Breven dadurch in eine Gruppe zusammen, daß er den Violone darüber Sequenzen bilden läßt, und damit die Komposition, in der bei launischem Diminuieren ein Bildungsgesetz nicht zu erkennen wäre, aufs deutlichste gliedert. Aus der bloßen Verzierung ist die Spielfigur geworden; wo eine neue anhebt, beginnt ein neuer Abschnitt. Diese Gestaltungsweise ist mehr oder weniger klar in allen sechs Recercadas angewandt; am meisten wird sie verkleidet, der Gang der Sequenzen von Passagen überwuchert in den beiden Stücken mit der Proportio dupla, wo die kürzere Geltung des Tenors die Bildung einer abgeschlossenen melodischen Figur über jeder Note nicht sowohl erlaubte: hier kommt die Gliederung überwiegend durch Kadenzieren zustande. Daß Ortiz diese beiden Recercadas an den Schluß gesetzt hat, deutet darauf hin, daß er alle sechs als eine zusammengehörige Reihe gemeint hat: ist dem so, dann besäßen wir in ihr eine der frühesten nach dem Prinzip der Variation gestalteten Choralbearbeitungen, in der das Element der Mannigfaltigkeit in der Einheit freilich bei weitem nicht stark genug hervorträte, ob auch das Streben nach Kontrast und Steigerung nicht zu verkennen ist.

»Zur größeren Vollständigkeit seines Werks«, um auch dem weltlichen[1]) Geschmack genugzutun, setzt Ortiz an das Ende seines Buchs neun Recercadas über Cantus firmi, »die man in Italien gemeiniglich *Tenores* heißt«. Blieb nun in den Recercadas über einen kirchlichen C. f. dieser selbst unberührt, und bestand die Aufgabe des Violone darin, über, selten unter ihm zu »diskantisieren«, reizvolle Kontrapunkte zu erfinden, sein festes Gerüst mit buntem Zierwerk zu verkleiden, so ergreift hier das Soloinstrument den C. f. selbst, d. h. es erschöpft seinen harmonischen Gehalt durch wechselnde Figuration. War jenen Kontrapunkten noch deutlich anzumerken, daß sie aus der vokalgemäßen Diminution erblüht waren, so muß man hier die Figuration als eine vornehmlich

1) O. spricht nicht ausdrücklich von geistlichen und weltlichen Tenores; doch heißt er jenen canto llano und verweist »por satisfazer a *diferentes* gustos« auf das Ende des zweiten Buchs. So tief liegen die Wurzeln der Unterscheidung von Sonate da chiesa und da camera.

instrumentale in Anspruch nehmen[1]). Kurz, wir haben hier vor uns Variationenreihen über 4-, 8-, 14-, 16taktige Themen. Die Themen sind vierstimmig notiert und heißen vielleicht deshalb Tenores, weil das Cembalo durch unablässiges Repetieren an ihnen festhält; nur das achte ist ein einstimmig notiertes Baßthema, das O. als Beispiel einer Variation für Violone allein hergesetzt hat, für den Fall, daß bei einer Produktion einmal das Cembalo fehle. Da aber auch hier der Violone sich durchaus nicht darauf beschränkt, den Baß melodisch zu umspielen (wie er es in den Recercadas über den Baß des Madrigals und der Chanson doch im wesentlichen getan hatte, trotz der Erlaubnis, die Baßstimme fahren zu lassen), sondern ihn bald durch Arpeggien harmonisch ausdeutet, bald in der Tenor- und Altlage ihm einen Kontrapunkt entgegenstellt — wobei der Zuhörer ihn seinen Weg in der Tiefe gehend ergänzen muß —, bald die Parte zweier Stimmen zu vereinen scheint, indem er durch kurzes Anstreichen am Anfang des Taktes die Baßnoten in Erinnerung bringt, um mit einer melodischen Phrase in einer höheren Tonlage fortzufahren, so ist ein Unterschied der Behandlung zwischen dieser Variationenreihe und den übrigen nicht zu entdecken. Auch das letzte Stück des Buchs, eine Quinta Pars zu einem solchen vierstimmigen Tenor, ist ein Zyklus von sieben Variationen gleicher Beschaffenheit über ein achttaktiges Thema; Einklänge und Oktaven des Violone mit einer Cembalostimme, die O. sich sonst gestattet, sind aber in diesem Beispiel mit Geschick vermieden. Alle Tenores sind kurze homophone Gebilde von lied- oder tanzartigem Wesen; IV namentlich ist eine echte dreiteilige Gaillarde, die Quinta Pars eine Allemande. V ist ein richtiger Passacaglio über einen viertaktigen Baß von durchaus instrumentaler Haltung[2]); man sehe die schöne Steigerung bis zur siebenten Variation, den erneuten Aufschwung von da bis zum glänzenden Schluß, die Grazie, womit sich O. des Zwangs entäußert, eine Spielfigur eine ganze Strophe hindurch festzuhalten, und sich einmal über das Strophenende hinweg schwingt. Es ist kein Zweifel, daß O. mit diesen Variationenreihen in die Streichmusik eine Kunstform eingeführt hat, die den Spanischen Lautenisten



2) Beispielsammlung Nr. 1a.

insbesondere geläufig gewesen zu sein scheint[1]); die Konsequenz in der Durchführung eines Figurationsmotivs hat bei Luis de Narvaez schon 1538 ein Vorbild[2]). Der Passacaglio entsprang der Gepflogenheit der Lautenisten, einem Tanzgebilde gleich ein paar melodische Varianten nachzuschicken: je kürzer die Melodie war, je öfter sie variiert werden mußte, um so mehr verschwand ihre ursprüngliche melodische Zeichnung und trat ihr harmonisches Fundament ans Licht, bis sich die Baßnoten als der Urquell erwiesen, aus dem der ganze melodische Reichtum des Tonstücks floß. In den Lautenvariationen leuchtet diese Erkenntnis bei weitem so klar nicht hervor als in denen des Violone, eines Instruments das sich ohnehin am liebsten in den Regionen des Basses bewegte, und doch keine höhere Stimme über sich dulden wollte. Hier ist die Bedeutung des Basses als Basis der harmonischen Bewegung eine bewußte Erkenntnis geworden, haben sie auch die Lautenisten vorbereitet[3]). Der Passacaglio ist bis zum Ende des 17. Jahrhunderts die Form geblieben, in der die Gambe am liebsten, zumal beim Extemporieren, sich äußerte.

Noch bleibt uns übrig, von vier Recercadas in Ortiz' Buch zu reden, die er als virtuose Übungs- und Glanzstücke, womit ein Gambist allein sich rühmlich zeigen könne, den Stücken für Violone und Cembalo vorangesetzt hat[4]); und es sind die einzigen in seinem Werke, denen auch wir den Namen Ricercar nicht versagten; ist es auch bloß das Lautenricercar, das hier dem Violone als Vorbild gedient hat. Die großen Orgelformen des Ricercars und der Fantasie[5]) verlieren auf der Laute ihre feierliche Wucht. Wenn in der Fantasie das Thema sein Gesicht unter der Lockenfülle der Verzierungen versteckt, so nähert sich die Form sehr dem Typus des Präludiums; im Ricercar aber werden die Motive immer zahlreicher und flüchtiger: ist eines durch alle Stimmen geflattert, kommt flugs das nächste an die Reihe. Mit seinen armen Mitteln wagt sich auch der Violone an diese Formen. Das erste der

---

1) Auch in dem Klavierwerk des Antonio de Cabezòn »verdienen vor allem die Variationen Beachtung«. Seiffert, Geschichte der Klaviermusik, S. 50. — Bei Morphy, Les Luthistes espagnols II. 96 und 98 zwei Beispiele; im ersten erfährt eine sechstaktige Kadenzformel zwölf Variationen [der Doppeltaktstrich inmitten der vierten ein Versehen]; auf das zweite hat schon H. Riemann, große Kompositionslehre II. 411 hingewiesen. In Chilesotti's »Lautenspieler« S. 62f. ein Lautenpassacaglio des Vinc. Galilei (1568) von eigenartiger Form unter der Bezeichnung »Fantasia«.

2) Morphy, I. 92.

3) O. Körte, a. a. O., S. 126f.

4) »Estas quatro recercadas . . . . me parecio poner libros y sueltas para exercitar la mano y en parte dar notiçia del descurso que se ha de tener quando se tañer vn Violon solo«. Bl. 26.

5) Vgl. Max Seiffert's Definitionen, a. a. O., S. 32.

Ricercars wird man eine Fantasie nennen dürfen; denn es versucht nach einem kleinen Vorspiel mit dem Motiv



das am Schluß nicht ganz getreu in Verkehrtschritten erscheint, auszukommen: die drei übrigen aber, von denen das zweite das lebendigste ist[1]), sind Ricercars. Das in der Beispielsammlung mitgeteilte beginnt mit einem nachdenklichen Motiv, immer tiefer in sich versinkend; befreit sich in einem virtuosen Anlauf, von der Kadenz gekrönt, und rast voll Übermut in die tiefste Tiefe, wo wir uns eine spannende Fermate denken dürfen. Nach diesem Präludium beginnt erst der Hauptteil des Recercars: die Durchführung des ersten Motivs gehalten beginnend, sehnsüchtig sich erhebend; die des zweiten vor einem letzten Aufschrei resigniert sich senkend. Eine kurze Überleitung, adagio zu denken, führt zum letzten Motiv, von männlich festem Ausdruck; aber auch dieses gelangt nicht zu voller Entfaltung und Befreiung: es übereilt, verwirrt sich, erstirbt im wehmütig plagalen Schluß. — Man sieht gar wohl, daß in diesen Stückchen, uns ehrwürdig als die vier ersten Werke für ein Streichinstrument allein, die Keime verborgen liegen, sowohl zum wirklichen mehrstimmigen Spiel in Doppelgriffen, wie zu jener geistreichen Pseudopolyphonie, durch welche das Lautenspiel seinen unsagbaren Reiz erhält, und deren Möglichkeit auch in der Gambe, als dem Bastard der Laute, lag: wenn auch die primitive Spielfertigkeit damals noch nicht erlaubte, sie ans Licht zu bringen. In der Verwandtschaft mit der Laute liegt die Begründung, daß die Gambe im Laufe des 17. Jahrhunderts stets versucht, sich vom Akkordinstrument zu emanzipieren und den vielstimmigen Bau eines Präludiums, einer Kanzon oder Fuge, der gewichtigeren Tanzformen aus eigenen Mitteln aufzuführen.

Nicht so sehr die italienischen Violonisten waren es, die das Gambenspiel in Deutschland in Schwang brachten (obwohl auch hierfür die Zeugnisse nicht fehlen), als die englischen Instrumentisten. Schon am Ende des Jahrhunderts ist der Ruhm der »welschen Geiger« auf die Engländer übergegangen. Maugars' Angabe, der Vater des großen Italieners Ferabosco habe den Gebrauch der Viole zuerst den Engländern vermittelt, »qui depuis ont surpassé toutes les nations«[2]) — das wäre kurz vor 1562 gewesen[3]) —, wird man dahin einschränkend deuten dürfen, daß Alfonso Ferabosco zuerst die Formen des extemporierten Spiels:

---

1) Beispielsammlung 1b. Die zu dieser Zeit unerhörte Setzung der Taktstriche weist hin auf ursprüngliche Aufzeichnung in Tabulatur.

2) Thoinan, a. a. O., S. 34.

3) G. E. P. Arkwright. Riv. mus. ital. IV, S. 4.

die Koloratur eines Vokalstücks, die Toccata, die Choral- und Lied- und Tanzvariation nach England gebracht hat; denn italienische »Vialls« figurieren schon in der Kapelle Heinrichs VIII.[1]). Lange schon vor 1600 überfluten englische Instrumentisten, teils mit und in den Komödianten, teils um ihres Glaubens willen fliehend, den ganzen Kontinent; der Belege dafür sind unendliche[2]). Thomas Simpson, Tobias Hume, Henry Butler, die beiden Rowe, Steffkins, Norcam sind es namentlich, welche uns als Virtuosen auf der Gambe bezeichnet werden. Später waren es besonders Hamburg und Lübeck, Pflegestätten der Instrumentalmusik, die stets mit dem englischen Musikleben innige Fühlung unterhielten, welche fast alle deutschen Höfe mit Gambisten versorgten. Die Traditionen der englischen Künste bleiben gerade in Hamburg lange lebendig, von wo sie Georg Neumark nach Mitteldeutschland, Gabriel Schütz[3]) nach Nürnberg verpflanzt zu haben scheint.

England galt denn auch während des ganzen 17. Jahrhunderts als die hohe Schule des Gambenspiels. Daher wählt Mersenne als Musterbeispiel für den Gebrauch der Gamben das Fragment einer sechsstimmigen Fancy »von einem hervorragenden englischen Tonsetzer«, vielleicht von John Coperario, der nach Walther's Angabe[4]) »sechsstimmige *Fantasi*en vor *Violinen* gesetzt« hat. Paul Kreß, seit 1677 zweiter Kapellmeister an der Stuttgarter Hofkapelle, bittet 1662 um seine Entlassung, um in England auf der »Viol de Gamba welche dort im Flor« sich zu perfektionieren[5]); der an der Hofkapelle zu Berlin angestellte Gambist David Adams erhält 1672 die Erlaubnis zu einer Reise nach England, um dort auf seinem Instrument zu profitieren[6]); 1677 wird ebenda als

---

1) W. Nagel, Annalen der englischen Hofmusik, Beilage zu den Monatsheften für Mg. XXVI, S. 18f.

2) Jean Rousseau's Traité de la Viole 1687, S. 18. Seine Angaben bedürfen noch der Prüfung. — Huygens, Correspondance . . . publ. par W. J. A. Jonckbloet et J. P. N. Land, pag. XII. Lettres XIII. XLII. — Rist, Das Aller-Edelste, Aprilens-Unterredung 1666, Vorbericht. Der hier genannte Gambist, der »herrliche Sachen machte«, war Tho. Simpson, am Hof des Grafen Ernst zu Schauenburg. — Fürstenau, Zur Geschichte der Musik . . . am Hofe zu Dresden I. 73. — Sittard, Zur Geschichte der Musik . . . am Württembergischen Hofe I. 33. 46. 217. — Hammerich-Elling, Vierteljahrsschrift für M. W. IX. 78. — J. Bolte, Die Singspiele der englischen Komödianten, S. 3f. — M. Seiffert, Sammelbände der IMG. II. 95ff. usw. usw.

3) J. G. Doppelmayr. Historische Nachricht . . 1730, S. 262f. »A. 1655 reiste er von dar durch Sachsen nach Nürnberg, und erwarbe sich allda wegen seiner Geschicklichkeit . . . absonderlich auf der *Viola da Gamba*, (die dazumahl in Nürnberg noch rar war) . . . viele Hochachtung«. Das kann nur heißen, daß das Solo-Spiel eine wenig geübte Sache war.

4) Lex. S. 184.

5) Sittard, a. a. O. II. 58.

6) Schneider, Geschichte der Oper zu Berlin.

Gambist W. L. Vogelsang aufgenommen, der zu seiner Perfektion große Reisen nach England und andern Ländern getan. Man hielt schließlich die Gambe für ein autochthones englisches Instrument, und hatte selbst in Italien, wo es nach Maugars' Zeugnis schon um 1640 wenige, und gar keinen guten Spieler mehr gab, ihren Ursprung völlig vergessen: in einem Lobgedicht[1]) auf Christopher Simpson's Schüler und Gönner John Bolles, der sich 1661 in Rom hören ließ, heißt die Gambe »Britanica Chelys, quam vulgo dicunt violam majorem«. August Kühnel reist 1682 nach England, »vmb zu erfahren waß vor Viol d'gambisten /: weil die Viol d'gamba auß Engellandt her kombt :/ da anzutreffen sein«[2]). Eisel im »Musicus *αὐτοδίδακτος*« 1738, S. 39 sagt geradezu: »Die *Viola da Gamba*, oder Bein-*Viole*, welche zuerst in Engelland aufgekommen, nachgehends in Italien, Franckreich und Teutschland auch bekannt worden«. Nur Jean Rousseau weiß, daß die Engländer aus Italien die Gambe erhalten haben: sie aber hätten auf ihr zuerst vollstimmige Sachen zuwege gebracht[3]). Es ist in der Tat das Verdienst der englischen Instrumentisten, die Technik der Gambe gepflegt und auf eine größere Höhe geführt zu haben, als sie die Violine im 17. Jahrhundert je erreichte. In Italien hatte die Gambe ihre Mission erfüllt; die Formen der Improvisation gehen, weiterentwickelt und veredelt, in der Solo- und Triosonate auf.

In den andern Musikländern aber trat die Solosonate noch lange Zeit nur in der Form der Improvisation in die Erscheinung, deren Hauptträgerin die Gambe war. Wenn wir, ohne auf die sonstigen Funktionen der Gambe im englischen Musikleben vorläufig einzugehen, uns sogleich dem Werke des Christopher Simpson »The Division-Violist« (1659), worin die Praxis der englischen Gambisten niedergelegt ist, zuwenden, so wird uns wie bei Ortiz die Bedeutung des extemporierten Spiels für die Entstehung und Entwicklung einiger Instrumentalformen und für das Verständnis mancher ihrer Besonderheiten aufs neue klar werden[4]).

---

1) Abgedruckt bei Hawkins, IV. 399.

2) D. d. T. i. B. II, 2. S. LXXXIII.

3) Traité S. 17f.: »la Viole . . a passé . . . des Italiens aux Anglois qui ont commencé les premiers à composer & à joüer des pieces d'harmonie sur la Viole, & qui en ont porté la connoissance dans les autres Royaumes«.

4) Ich benutzte die zweite Auflage, der eine elegante lateinische Übersetzung von William Marsh beigegeben ist, und die 1665 zur Ausgabe bereit lag, aber erst 1667 herauskam. — Bei Hawkins IV. 404 die erste Division vollständig und getreu neugedruckt. — A. Piatti hat die siebente Division als Nr. III der »Oeuvres Classiques pour Violoncelle . . .« Mainz, Schott's Söhne herausgegeben. — Bei Parry, The Oxford History of Music III. 333 ein paar Stichproben aus einem Präludium, aus der vierten Variation der fünften, und aus der siebenten Variation der sechsten Division. — Über S.'s Verzierungen vgl. Edw. Dannreuther, Musical Ornamentation, Part. I. S. 63—67.

Simpson faßt in seinem Buche eine große Reihe von technischen Errungenschaften zusammen, um die sich fast ein Jahrhundert gemüht hatte; nach ihm hat aus äußeren und inneren Gründen die Blüte des Gambenspiels in England ein Ende. Aus äußeren: gerade in der Restauration verbündet sich die offiziell gepflegte französische Orchestermusik mit der übermächtig eindringenden italienischen Sonate, um die alten Lessons, umfassend die mehrstimmige Fancy und die ein- und mehrstimmigen Tänze, zu verdrängen; aus inneren: die Formen der Improvisation waren, wie vordem in Italien, erschöpft und nicht mehr entwicklungsfähig. In Italien kamen die reichen Mittel, die man bei ihrer Pflege erworben hatte, der Sonate zugute, die durch sie erst die Belebung und Ausdrucksfähigkeit ihrer kleinsten Teile, Beweglichkeit und Geschmeidigkeit der Melodik, kurz vollen instrumentalen Charakter erlangte; in England blieb sich die äußere Spielfertigkeit Selbstzweck.

»The Division-Violist« umfaßt drei Teile, die alle darauf zielen, die höchste Vollkommenheit auf der Gambe: extempore über einem Baß zu spielen (»to play ex-tempore to a Ground: the highest perfection of the Viol«) erreichen zu helfen. Der erste enthält eine Elementarlehre des Gambenspiels, in der die entwickelte Ausbildung des Fingersatzes überrascht: der erste Finger ergreift nach Bedürfnis den ersten oder zweiten Bund; Saitenwechsel wird nach Möglichkeit vermieden; die Kunst des Lagenwechsels ist trotz des Hindernisses der Bünde reich ausgebildet: der erste rückt in die neue Lage im Aufsteigen sowohl nach dem zweiten, wie dritten und vierten Finger, im Absteigen nach dem ersten sowohl der vierte, wie der dritte und zweite Finger; ja der erste rückt selber weiter. Die Vorschrift, zur Erzielung eines zweckmäßigen und ruhigen Fingersatzes jeden Finger so lange als angängig auf den Saiten liegen zu lassen (»Holds«; bei Rousseau »Tenües de bienséance«), ein Erbteil von der Laute[1]), gilt heute wie damals. Nicht weniger wohlgeregelt ist die Bogenführung: der Arm bleibe ruhig, das Handgelenk nur sei beweglich; machen die Noten innerhalb eines Taktes eine gerade Zahl aus, so beginne man mit Aufstrich, an der Bogenspitze, wenn eine ungerade, mit Abstrich: begründete Ausnahmen von der Regel sind gestattet[2]). Von Mannigfaltigkeit der Stricharten freilich ist noch keine Rede. — Der zweite Teil ist eine Lehre des Tonsatzes, soweit sie den Improvisator angeht; der letzte aber unterrichtet über die Formen des Spiels ex-tempore

1) Körte, a. a. O., S. 40.

2) Auch diese Regel, der für die Bogenführung auf der Violine gerade entgegengesetzt, findet sich bei Rousseau; und dem Rousseau schreibt sie, samt ihrer Begründung, die Encyklopädie fast 80 Jahre später getreulich nach (1765, Tome XVII). Daß sie auch für die deutschen Gambisten bindend war, kann man aus Quantz (Versuch . . 3. Auflage 1789, S. 212) ersehen.

und stellt als Hauptart in den Mittelpunkt die Variation eines rundläufigen Baßthemas, neben der die übrigen Formen der Improvisation nur mehr einen untergeordneten Platz einnehmen. Die Choralvariation des Ortiz ist völlig verschwunden: sie ist dem Bereich des Spieles »supra librum« entzogen und kam selbst als »res facta« in der englischen Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts kaum mehr vor: unter den Fancies, die mir bekannt sind, ist keine, die über einen C. f. gearbeitet wäre. Ebensowenig ist mehr die Rede von der Toccata in der Form des Ortiz. Die Gambe läßt das begleitende Tasteninstrument nicht mehr zu Wort kommen: die Form schrumpft zusammen zu kleinen Präludien, die auf die Unterstützung des Continuo vollständig verzichten. Simpson hat neben acht Divisions elf Beispiele von ihnen seinen Erörterungen beigegeben: kleine lebendige Gebilde, die sich teils aus einem oder mehreren Motiven, einer Verzierungsformel, einem Lauf, einem Skalengange aufbauen, in denen teils behende Figuration und vollgriffig harmonisches Spiel sich ablöst; in allen ist der Charakter der Einleitung, der Ton der Spannung und Vorbereitung auf ein nachfolgendes bedeutsameres Hauptstück gar wohl getroffen[1]). Die Mitwirkung des Tasteninstruments hätte den leichten Gang dieser Präludien allzusehr belastet und sie des ihnen wesentlichen Charakters des momentanen Einfalls beraubt. Aber auch bei der Diminution des Basso continuo eines Vokalstücks sind die Funktionen des Cembalo sehr untergeordnete geworden, während es gerade im Spiel »sobre compostura« des Ortiz die Hauptsache zu sagen, die Gambe nur den figurativen Schmuck beizusteuern hatte. Simpson's Anleitung bedarf keiner Erläuterung: »A *Continued Ground* used for Playing or Making *Division* upon, is (commonly) the *Throug-Baß* of some *Motett* or *Madrigal*, proposed or selected for that purpose. This, after you have played two or three *Semibreves* of it plain, to let the Organist know your measure; you may begin to divide, according to your fancy . . . until you come near some *Cadence* or *Close*, where I would have you shew some Agility of Hand. There, if you please, you may rest a *Minim*, two or three, letting him that Plays the Ground go on: and than come in with some *Point* [Figurationsmotiv]: after which you may fall to *Descant*, *Mixt Division*, *Tripla*'s, or what you please. In this manner, Playing sometimes swift Notes, sometimes slows, changing from This or that sort of *Division*, as may best produce Variety, you may carry on the rest of the *Ground*; and if you have any thing more excellent than other, reserve it for the Conclusion.« (S. 57.) In dem Maße, als das fein abgewogene Wechselspiel zwischen Tasten- und Soloinstrument verschwand, steigert sich der virtuose und

1) Beispielsammlung 2, a. b. c. d.

maßlos phantastische Zug der Improvisation der Gambe. Sobald dieses Spiel aus den Grenzen trat, die ihm vom Basso continuo gezogen wurden, mußte es sich in der Einschiebung strenger gearbeiteter Teile ein Gegengewicht schaffen, oder in der Beziehung auf ein festumschriebenes Gebilde, etwa auf eine zweiteilige »Aria«, seine Berechtigung erweisen. Und es ist kein Zweifel, daß die Improvisation über einem Continuo eine der Quellen ist, aus denen die Solosonate des 17. Jahrhunderts geschöpft hat. Simpson entwickelt aus der Diminution eines Basses[1]) eine ganze Kompositionslehre: eine Violinsonate, eine Triosonate für zwei Violinen ist ihm nichts anderes als die Descant-Division eines Ground; in einer Triosonate für Violine, Gambe und Continuo macht die Violine Kontrapunkte zum Baß, die Gambe bricht ihn durch Diminutionen. Den Niederschlag dieser Praxis finden wir z. B. in den zwei Sonaten für Violine und Baß in Joh. Erasmus Kindermann's CANZONI. / Sonatae / Vnâ, Duabus / Tribus & Quatuor Violis . . . Pars Prior, Nürnberg. Endter 1653[2]), worin Abschnitte welche die Abkunft von der fugierten Kanzon nicht verleugnen, mit »Descant-Division« in langsamem Zeitmaß oder mit virtuosen Ausschweifungen wechseln, welche, ohne melodische Selbständigkeit und Konsequenz, auf den Baß als formgebenden Faktor hinweisen. Und Stellen, wie



sind auch in der italienischen Solosonate bis auf Corelli nichts Unerhörtes.

Von der Improvisation der Variation eines rundläufigen Basses (Ground) gibt Simpson eine erschöpfende Methode. Ihre Mittel sind entweder die Auflösung des Basses selbst in Figuration, oder die Erfindung mannigfaltiger Oberstimmen zu ihm: beide Arten können kombiniert werden. Zur ersten gehören Tonwiederholung in den verschiedensten

1) Freilich nur eines rundläufigen.

2) Der Güte des Herrn Prof. Adolf Sandberger verdanke ich ihre Kenntnis.

rhythmischen Schemen, Sprünge in die Oktav, Umspielung in kleinen Tonschritten, durch Figuration vermittelter Übergang zur nächsten Baßnote, Brechung in Arpeggien (»skipping into other Concords«), Erfassung von Konsonanzen zur Baßnote in stufenweiser Bewegung. Dieses zuletzt erwähnte Mittel leitet über zur »Descant-Division«, der Erfindung von melodischen Kontrapunkten zum Ground. Nachdem Simpson den Unterschied zwischen Figuration des Basses und Diskantisieren über ihm erläutert, zeigt er, wie beide Mittel doch in der Aufgabe übereinkommen, den harmonischen Gehalt der Baßnoten zum Ausdruck zu bringen, in der schönen Definition: »all *Division*, whether *Descant* or *Breaking* the *Baß*, is but a Transition from Note to Note, or from one Concord to another, either by Degrees or Leaps, with an Intermixture of such Discords as are allowed in Composition« (S. 35). Die Kombination findet statt in der Mixt-Division, dem Spiel mehrerer Stimmen zumal, entweder durch figurative Auflösung eines Zusammenklangs nach Art der Laute, oder durch wirkliches mehrstimmiges Spiel in Doppelgriffen. Tho. Mace hat die verborgene Vielstimmigkeit in der ersten Art der Mixt-Division wohl begriffen: »Die besten Übungen der besten Meister sind oft so gesetzt, daß sie simple (einstimmige) und dürre Dinger zu sein scheinen, nämlich lauter einfache Buchstaben [in Tabulaturschrift], ohne Doppelgriffe usw. — aber bei verständiger Prüfung kommt ein vollkommener [mehrstimmiger] Satz zutage, bestehend aus völligem Baß und Diskant, mit kräftigen Andeutungen von Mittelstimmen«[1]. Er bringt denn auch ein Beispiel in Tabulatur, stellt in der Auflösung in Mensuralnoten durch Bindungen den »gemeinten«, in der Phantasie des Zuhörers erklingenden zweistimmigen Satz her und komponiert gleich eine Mittelstimme dazu. Der französische Meister Marin Marais erlaubt aus seinen im gleichen Sinn pseudopolyphonen, oder besser pseudohomophonen Stücken die Stimmen herauszuziehen und sie auf Orgel, Klavier, Theorbe und Laute, mit Basso continuo auf Violine und Flutte allemande zu übertragen, ja eine neue Oberstimme hinzuzusetzen, wo sich die Gambe lange unisono mit dem Basse bewegt[2]. Hubert Le Blanc hält irrtümlich den Gebrauch

1) A. a. O., S. 250f. »the Best Lessons of the Best Masters are often so Compos'd, as They shall seem to be Single, and very Thin Things, viz. All Single Letters, without any Full Stops, &c. Yet upon a Iudicious Examination, there will be found a Perfect Composition, of an Intire Baß, and Treble; with Strong Intimations of Inner Parts«.

2) Vorrede zum zweiten Buch der Pieces de Viole, 1701: »I'ay taché de rendre mes pieces aisées à en Extraire les Suiets, Cependant lorsque l'on rencontrera des vuides dans quelques vnes comme Preludes, Allemandes, Gigues, ou l'on est obligé a beaucoup d'intervalles quant au propre de la violle, Il faudra necessairement reflechir sur la basse continüe, afin de les remplir d'vn chant le plus gracieux, et le plus convenable qu'il se pourra, ce qui sera touiours tres bon, Je passe par dessus les chants simples, qui n'ont pas besoin de cette attention«.

des springenden Bogens in den Stücken des Marais für eine Nachahmung des Pincé der Laute: er ist in den Stilgesetzen begründet, die für Laute und Gambe gleicherweise bindend waren. Man lese aber seine hübsche Vergleichung der Bogenführung in den »Pièces« der Gambe mit der in der kantabeln italienischen Violinsonate[1]).

Diese mannigfaltigen Mittel erschöpfen sich an »Grounds«, welche seit Ortiz den Charakter von Bässen lied- und tanzmäßiger Gebilde bewahrt haben[2]); wie bei jenem bestehen sie manchmal aus zwei oder mehreren Absätzen (Strains), welche bei der Variation gleichmäßige Berücksichtigung finden müssen: hier nähert sich der Passacaglio der Aria Variata, deren Melodie als »Descant-Division« gar wohl ans Licht treten könnte. Obwohl S. auch Beispiele gibt von Variationenreihen über aus auf- und absteigenden Viertel- und Achtelnoten, aus rascheren Sprüngen bestehende Baßthemen, so schreiten die Grounds doch am liebsten in Semibreven und Minimen einher; Tonleiterbruchstücke, die kräftigen Intervalle der Quint und Quart bevorzugend, die Kadenz stark ausprägend. Prinzip ist, daß eine ganze Variation hindurch an einem Figurationsmotiv festgehalten wird; doch hat der Spieler die Freiheit, das Motiv innerhalb der Strophe zu wechseln oder zweie miteinander zu verschränken. Wie man durch feinsinnige Auswahl der Points die Gefahr der Monotonie vermeide, Entwicklung und Steigerung erziele, dafür gibt S. neben der Anweisung als Musterbeispiel eine Division, in der von nicht weniger als 24 Points acht volle Durchführung erfahren. Von

1) ». . . la manière de jouer à la *Sonate* (tirant un son continué, comme la voix, lequel on est maitre de figurer ainsi que l'argile sur le tour de potier, en mouvement) est plus propre à la varieté & noblesse du jeu, que celle de jouer les Pièces *tic tac*, par les coups d'archet enlevés, & tout en l'air, qui tiennent si fort du pincé du Luth & de la Guitarre, sur le modèle de quoi le Père *Marais* a composé ses Pièces, auxquelles, quoiqu'il les ait variées de six coups d'archet différens, on peut reprocher une partie du manque l'expression du Clavecin, qui en souffre une éclipse centrale, en ce qu'ils sont *Simples* (donnant leur coup sur la corde de la Viole, comme fait le Sautereau sur celle du Clavecin), & non pas *Complexes*, tels que ceux à l'Italienne, où l'Archet par le tiré & le poussé, unis & liés, sans qu'on apperçoive leur succession, produit des roulades des Sons multipliés à l'infini, qui n'en paroissent qu'une continuité, tels qu'en formoient le gosiers de *Cossoni* [Cuzzoni] & de *Faustina*«. Def. de la Basse de Viole 1740. S. 22ff.; auch 126.

2) Eine Gegenüberstellung sei erlaubt:

Ortiz

Simpson

(ein zweiter Absatz folgt.)

mehrfacher harmonischer Ausdeutung der Baßnoten ist bei der Improvisation keine Rede; um so reicher mußte der Quell der Erfindung immer neuer Figurationsmotive fließen. Er ist in der Tat von großer Fülle; das Thema wird in Figuration von immer gesteigerter Bewegung, in glatt fließende oder zackige Arpeggien aufgelöst; dann folgt ein einfacher oder über dem Grunde von Doppelgriffen schwebender Gesang; verschleierte Melodien funkeln in den verschiedenen Lagen auf: das alles wiederholt sich vielleicht in einer Durchführung im Tripeltakt; ein glänzendes Trillermotiv kündigt den Schluß an, der entweder zart verklingt, oder noch ein besonderes Virtuosenstück ins Feld führt.

So viel zur Geschichte der Gambenimprovisation; wir werden nun sehen, inwieweit sie neben mannigfaltigen andern Einflüssen in der deutschen Litteratur für Viola da Gamba sich geltend macht.

Lebenslauf.

Ich, Alfred Einstein, bin geboren am 30. Dezember 1880 zu München; nach Absolution des Gymnasiums widmete ich mich zwei Semester lang der Jurisprudenz, um zur Musikwissenschaft überzugehen; meine akademische Bildung verdanke ich ausschließlich der Ludovico-Maximiliana, insbesondere den Vorlesungen der Herren Prof. Lipps und Sandberger. Anton Beer-Walbrunn war mein Lehrer in der Komposition.

